BREMER BEITRÄGE
ZUR LITERATUR- UND
IDEENGESCHICHTE
36

Georg Mondwurf

Giuseppe Verdi und die Ästhetik der Befreiung

PETER LANG

Giuseppe Verdi und die Ästhetik der Befreiung

BREMER BEITRÄGE ZUR LITERATUR- UND IDEENGESCHICHTE

Herausgegeben von Thomas Metscher und Wolfgang Beutin.
Mitbegründet von Dieter Herms

Band 36

PETER LANG
Frankfurt am Main · Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Wien

Georg Mondwurf

Giuseppe Verdi und die Ästhetik der Befreiung

PETER LANG
Europäischer Verlag der Wissenschaften

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Mondwurf, Georg:

Giuseppe Verdi und die Ästhetik der Befreiung / Georg Mondwurf. - Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Bruxelles ; New York ; Oxford ; Wien : Lang, 2002
(Bremer Beiträge zur Literatur- und Ideengeschichte ; Bd. 36)
Zugl.: Bremen, Univ., Diss., 2001
ISBN 3-631-38400-9

Gedruckt auf alterungsbeständigem, säurefreiem Papier.

D 46
ISSN 0941-1488
ISBN 3-631-38400-9

© Peter Lang GmbH
Europäischer Verlag der Wissenschaften
Frankfurt am Main 2002
Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany 1 2 . 4 5 6 7

www.peterlang.de

Giuseppe Verdi und die Ästhetik der Befreiung

Dissertation
zur Erlangung des Grades eines Doktors
der Philosophie
an der Universität Bremen

vorgelegt von

Georg Mondwurf

Bremen

2001

Diese Arbeit lag als Dissertation dem
Promotionsausschuß Dr. phil. der Universität Bremen vor.

Erstgutachter: Prof. Dr. Thomas Metscher
Zweitgutachter: Prof. Dr. Peter Schleuning

Datum des Kolloquiums: 4.5.2001

Für Freya

Vorwort

Der Anstoß zu diesem Thema ging von einer Vorlesung Professor Dr. Thomas Metschers über das Konzept der „Ästhetik der Befreiung" aus, an welcher ich im Zuge eines fächerübergreifenden Projektes an der Universität Bremen teilnahm. Das von dem Lehrenden mit großem Engagement und noch viel mehr Einfühlvermögen für die Voraussetzungen der Lernenden vorgetragene dialektische Kunstkonzept wurde zum Schlüsselerlebnis meiner gesamten Studienzeit. Danken möchte ich Thomas Metscher dann vor allem dafür, mich zu einem Dissertations-Vorhaben zu ermuntern, nämlich den von ihm vertretenen Ansatz auf Leben und Werk Giuseppe Verdis zu übertragen. Mit großer Aufmerksamkeit und Sachkenntnis sowie vielen kritisch-konstruktiven Anregungen betreute Thomas Metscher nicht nur die Arbeit, sondern wurde im Laufe der Jahre zu einem Freund, dessen Erfahrungen und Ratschläge ich auch in anderen Lebensbereichen nicht mehr missen möchte.

Sehr großer Dank gilt auch Herrn Professor Dr. Peter Schleuning für die Bereitschaft, mein Vorhaben zu unterstützen und dabei die musiktheoretischen und musikhistorischen Anteile mit großer Sorgfalt zu prüfen; viele wichtige Hinweise und kritische Denkanstöße kamen von ihm. Erwähnen und danken möchte ich auch Herrn Prof. Günter Kleinen, der meine Auseinandersetzung mit Giuseppe Verdi ebenfalls von Anfang an begleitete und förderte.

Besonders verbunden bin ich aber meiner Frau Freya und meinem Sohn Hagen für die große Geduld und bereitwillige Unterstützung dieser Arbeit. Ohne sie wäre das Vorhaben niemals zu einem Abschluss gekommen. Danken möchte ich an dieser Stelle auch einer Reihe von Menschen, die uns in den vergangenen Jahren ausdauernd unterstützt haben und in mancher unvorhergesehenen Krise als zuverlässige und selbstlose Helfer zur Stelle waren: dazu gehören meine Eltern, Käthe und Klaus Mondwurf, gleichermaßen meine Schwiegereltern, Therese und Johann Suur, ferner Anke und Thomas Halbeck, Gabriele und Lothar Schwetscher, Dietmar Baumann, Heinz Suur und Jörg Heid.

Von großer Wichtigkeit waren für mich auch die vielen Gespräche mit meinen Kollegen. Dabei war entscheidend, dass sie die in dieser Arbeit propagierten Ideale zur unbedingten Grundlage ihres schulischen Wirkens gemacht haben. Stellvertretend möchte ich meine ehemaligen Mentoren und heutigen Kollegen Dietmar Baumann, Alexander Decker, Bertram Kloss und Karl-Heinz Ruschke nennen; sie haben meine Arbeit über Jahre verfolgt und mir manchen wichtigen Impuls geliefert.

Nicht zuletzt möchte ich die Institutionen erwähnen, deren Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter meine Arbeit in besonders hohem Maße gefördert und unterstützt haben: das Istituto di Studi Verdiani in Parma, hier gilt mein Dank Professor Dr. Pierluigi Petrobelli sowie Lina Rè, die Musikbibliothek in der Stadtbibliothek Bremerhaven, Barbara Grevesmühl sowie die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Wolfgang Ritschel.

Dieter Sproedt danke ich für die gründliche Prüfung meiner Rechtschreibung. Für diverse rettende Eingriffe an meinem elektronischen Schreibwerkzeug, eine kompetente und unermüdliche telephonische Beratung bei technischen Problemen sowie die Unterstützung bei der Herstellung der Druckvorlage schulde ich Wolfram Bajus großen Dank. Selbstverständlich trifft alle die hier Genannten keine Schuld, wenn sich trotz ihrer sorgfältigen und gründlichen Arbeit durch meine permanenten Änderungen alte Fehler neu eingeschlichen haben – hierfür liegt die Verantwortung allein bei mir.

Bremerhaven, Winter 2001 Georg Mondwurf

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 13

2. Literatur- und Rezeptionsgeschichte 19
2.1 Bis zur Wende ins 20. Jahrhundert 20
2.2 Konjunkturbelebung: Die Jahre 1901 und 1913 29
2.3 Zwischenkriegszeit 34
2.3.1 Toscanini und die Folgen 35
2.3.2 Werfel und die "Verdi-Renaissance" 44
2.4 Faschismus und Nationalismus 53
2.5 Bruch oder Kontinuität? –
Von der Nachkriegszeit zur Gegenwart 73
2.6 Konsequenzen 82

3. Verdi zwischen Revolution und Reaktion 87
3.1 Übertragung des erweiterten Revolutionsbegriffs auf Verdi 89
3.2 Die revolutionären Transformationsprozesse im Überblick 90

4. Deutungsbereich Lebensweise (I)
oder: der Weg zum OBERTO 97
4.1 Vorüberlegungen 97
4.2 Kindheit und Jugend 98
4.3 Lehrjahre und erste Erfolge 101
4.4 Kritik und Resümee 112

5. Deutungsbereich Politik
oder: NABUCCO und die patriotischen Opern 119
5.1 Voraussetzungen 119
5.2 Verdi und die politischen Gruppierungen 121
5.3 Mazzini und die "Filosofia della Musica" 124
5.4 Verdis Frühwerk:
Bedingungen und Entwürfe der Befreiungsthematik 130
5.4.1 NABUCCO 132
5.4.2 I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA 139
5.4.3 Exkurs 1: Ein kritischer Einwand 143
5.4.4 ERNANI 149

5.4.5 I DUE FOSCARI 155
5.4.6 Exkurs 2: Politische Töne im Frühwerk: Verdi und Wagner... 159
5.4.7 GIOVANNA D'ARCO 164
5.4.8 ALZIRA 166
5.4.9 Exkurs 3: "Viva V.E.R.D.I.!" - ein Mythos? 169
5.4.10 ATTILA 172
5.4.11 Resümee 178

6. Deutungsbereich Kunst oder: MACBETH 185
6.1 Das Spannungsverhältnis 185
6.2 Verdi und die Emanzipation der italienischen Literaten 186
6.3 Gioacchino Rossini 187
6.4 Befreiung als musikästhetische Notwendigkeit 190
6.4.1 Verdis theoretische Forderung: "Wahrheit erfinden" 190
6.4.2 Die Behinderung durch den Musikbetrieb 193
6.5 Verdis MACBETH:
ein Musikbeispiel im Deutungsbereich Kunst 194
6.5.1 Quellenlage 195
6.5.2 Die Wahl der Protagonisten 196
6.5.3 Die dramatische Skizze: Das Orchestervorspiel 197
6.5.4 Determinierung und Modifizierung von Form und Gesang 203
6.5.4.1 Introduktion 203
6.5.4.2 Zur emotionalen Beweglichkeit des Gesangs (I, 11) 204
6.5.4.3 Das große Duett (I, 13) 212
6.5.4.4 Arie, Chor und große Szene (II, 1-4) 214
6.5.4.5 Große Szene der Schlafwandlerin (IV, 4)
und Finale (IV, 10) 215
6.5.5 Resümee 218

**7. Deutungsbereich Lebensweise (II)
oder: LA TRAVIATA** 221
7.1 Der bürgerlicher Mäzen und die Enge der Kleinstadt 221
7.2 "Galeerenjahre", neue Liebe und Emanzipation von Barezzi 221
7.3 Verdis TRAVIATA:
ein Musikbeispiel im Deutungsbereich Lebensweise 230
7.3.1 Die autobiographischen Elemente 230
7.3.2 Hinweise zur Komposition 236
7.3.3 Die Befreiungshandlung aus dem Geist der Musik 243

8. Deutungsbereich Ökonomie
oder: der Weg zum BALLO IN MASCHERA 265
8.1 Querele oder Politik?
Ein (Musik)Beispiel für wirtschaftliche Interessen 265
8.2 Befreiung und Ökonomie: ein Lösungsvorschlag 279
8.2.1 Exkurs I: Vertragspraxis und Urheberrecht vor 1789 279
8.2.2 Exkurs II: Vertragspraxis und Urheberrecht nach 1789 282
8.2.3 Das Beispiel Verdi 285
8.2.3.1 Befreiung des Künstlers
innerhalb der bürgerlichen Autonomie 287
8.2.3.2 Befreiung der Kunst
innerhalb der bürgerlichen Autonomie 292
8.3 Resümee 296

9. Deutungsbereich Philosophie oder: DON CARLOS 299
9.1 Der philosophische Befreiungsgedanke bei Schiller 299
9.2 DON CARLOS:
ein Musikbeispiel im Deutungsbereich Philosophie 304
9.2.1 Auswahl und Bearbeitung im Kontext politischer Ereignisse.. 304
9.2.2 Quellenlage 306
9.2.3 Analyse und Interpretation 307
9.2.3.1 Strukturebene 307
9.2.3.2 Handlungsebene 314
9.2.4 Resümee 317

10. Schlussbemerkungen 325

ANHANG
Literaturverzeichnis 335
Nachweise 349

1. Einleitung

Die politischen und sozialen Revolutionen des 18. und 19. Jahrhunderts sind Teil der sich im Zeitraum von vielen Jahrhunderten – zwischen dem beginnenden 14. und dem ausgehenden 19. Jahrhundert – durchsetzenden bürgerlichen Gesellschaft der Neuzeit.[1] Schon wegen ihrer historischen Folgen nimmt dabei die Pariser Revolution des Jahres 1789 einen herausragenden Platz ein. Wie für die meisten europäischen Länder gilt auch für Italien, dass sich die Revolutionen und Aufstände in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als erneute Zuspitzungen eines um Freiheit und Mitbestimmung geführten Kampfes in enge Beziehung zu 1789 setzen lassen.[2] Erst mit der endgültigen Formation der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft sollte es am Ende des 19. Jahrhunderts zu einer längeren Beruhigung und einem gewissen Abschluss kommen. Vor dem Hintergrund der vielschichtigen und zuweilen sehr widersprüchlichen Umbrüche in diesem Zeitraum ist auch das Werk des italienischen Opernkomponisten Giuseppe Verdis zu verorten.

Eine engere Beteiligung der deutschen Instrumentalmusik an den revolutionären Prozessen haben verschiedene Studien mittlerweile nachgewiesen.[3] Sie flankierte nicht nur den gesellschaftlichen Umbruch, sondern empfahl sich als wichtige Plattform für die Artikulation bürgerlicher Wert- und Zielvorstellungen. Anders in Italien: Die dort das Musikleben quasi beherrschende Oper hatte offenbar keine vergleichbare Rolle - für die führenden Opernkomponisten Rossini (1792-1868), Bellini (1801-1835), Donizetti (1797-1848) und Verdi liegt jedenfalls keine Untersuchung einer solchen Fragestellung vor. Über die Gründe kann im Fall der ersten drei Namen nur spekuliert werden. Auf den ersten Blick mag ihre Musik stark konventionell wirken. Im Falle des jüngeren Komponisten Verdi ist eine solche Erklärung nicht hinreichend.

Nicht zuletzt aus methodischen Gründen werden Giuseppe Verdis Kompositionen für das Musiktheater in vier verschiedene Phasen un-

---

[1] Vgl. hierzu die Periodisierung bei Metscher, T., Pariser Meditationen. Wien 1992, S. 74ff.

[2] Eric J. Hobsbawm prägte in diesem Zusammenhang den Ausdruck „Age of Revolution" (Das revolutionäre Zeitalter); vgl. ders., The Age of Revolution: Europe 1789-1848. London 1962

[3] Vgl. beispielsweise Dahlhaus, C., Die Musik des 18. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd.5. Laaber 1985; Ders., Die Musik des 19. Jahrhunderts, in: ebd., Bd. 6. Wiesbaden/Laaber 1980; Schleuning, Peter, Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich. 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg 1989

terteilt: Das Frühwerk des 1813 geborenen Komponisten beginnt dabei relativ spät im Jahre 1839 und endet etwa gegen 1850. In dem verhältnismäßig kurzen Zeitraum entstehen rund ein Dutzend abendfüllender Werke, darunter bekannte Titel wie NABUCCO (Mailand 1842) oder MACBETH (Florenz 1846). Den Beginn der nächsten Phase setzen Werke fest, die sich durch ihre konsequente musikdramatische Durcharbeitung deutlich vom Frühwerk abheben. Mit dieser sogenannten ‚Operntrias' RIGOLETTO (Venedig 1851), LA TRAVIATA (Venedig 1853) und IL TROVATORE (Rom 1853) beginnt Verdis Reifezeit. In der dritten Phase, in welcher auch UN BALLO IN MASCHERA (Rom 1859) komponiert wird, verlangsamte sich schließlich Verdis Produktionstempo. Am Abschluss dieses Zeitraumes stehen eine Reihe von Werken, die allesamt an Opernhäusern außerhalb Italiens uraufgeführt wurden - so LA FORZA DEL DESTINO (St. Petersburg 1862), DON CARLOS (Paris 1867) und AIDA (Kairo 1871). Nach einer längeren Pause, die nur für Umarbeitungen älterer Werke unterbrochen wurde, komponiert Verdi, der 1901 in Mailand starb, mit OTELLO (Mailand 1887) und FALSTAFF (Mailand 1893) sein Spätwerk.[4]

Es gibt nicht nur methodische Gründe für die Einteilung in vier Phasen: Immerhin entwickelt Verdi in all den Jahren sein musikalisches Handwerkszeug beständig weiter, so dass schon die nach 1860 komponierten Opern in ihrer musikdramatischen Sprache kaum mehr an den einstigen Komponisten des NABUCCO erinnern. Verdi selbst hat im hohen Alter seine frühen Werke nicht sonderlich hoch geschätzt. In einem Brief vom 10. Mai 1889 nennt er seinen Mailänder Verleger kurzerhand verrückt, weil dieser offenbar mit dem Wunsch an ihn herangetreten war, einige Neuausgaben früherer Opern vorzubereiten.[5] Diese Selbstkritik mag zwar von Verdis späteren kunstästhetischen Prämissen her verständlich erscheinen, aus heutiger Sicht ist ihr jedoch nicht zu folgen.

Verdis spätere musikdramatische Opernkonzeption sollte schon seine Zeitgenossen zu Vergleichen mit Richard Wagners (1813-1883) Musikdramen ermuntern. Die Diskussion um zwei verschiedene ästhetische Konzeptionen in der Umsetzung dramatischer Bühnenmusik gewann dabei schnell an Dynamik; unter rein nationalen Vorzeichen entwickelte sich daraus gar eine scharfe Auseinandersetzung um das richtige oder falsche Musikdrama – ein Vorgang, der im

[4] Vgl. Porter, A., Giuseppe Verdi, in: Gossett, P. u.a., Meister der italienischen Oper. Stuttgart 1993, S. 223-228

[5] Vgl. Busch, H., Verdi Briefe, Frankfurt a.M. 1979, S. 179

Rahmen dieser Arbeit ausführlich thematisiert wird.[6] Auch die Verdi-Opern der ersten Phase gerieten rezeptionsgeschichtlich nie völlig in Vergessenheit.[7] Gerade aus der Frage einer möglichen Beteiligung Verdis mit seinem Frühwerk am politischen Prozess der italienischen Nationenbildung, dem sogenannten Risorgimento[8], resultieren noch immer heftige Kontroversen. Dabei werden offenkundige Widersprüche zwischen den alltäglichen Zwängen eines Komponisten im 19. Jahrhundert und den idealisierten Ansprüchen der italienischen Nation an die politisch-gesellschaftliche Leitfigur Giuseppe Verdi mittlerweile sogar eingesetzt, um ihn aus dem historischen Prozess auszuschließen.[9]

---

[6] Auch gegenwärtig finden sich noch ähnliche Interpretationsansätze des Verdischen Œuvres: So will Rubens Tedeschi nicht nur Verdis Spätwerk als Auseinandersetzung mit Wagner verstanden wissen, sondern bemerkt schon im Frühwerk die deutliche Konkurrenz zu Donizetti. In den Werken der Reifezeit verspürt er hingegen Verdis Wunsch, den französischen Komponisten Meyerbeer zu schlagen usw. Vgl. Tedeschi, R., "Addio, fiorito asil": Il melodramma italiano da Rossini al verismo. Pordenone 1992, S. 199

[7] Zuletzt hat in den 1990er Jahren ein Umdenken stattgefunden, denn auf vielen nationalen und internationalen Bühnen erfreuten sich die Verdi-Opern des Frühwerks wachsender Beliebtheit, die bislang noch keinen festen Platz im Repertoire beanspruchen konnten. Im deutschsprachigen Bereich nahmen kleine Opernhäuser – etwa das Ludwigshafener Theater im Pfalzbau oder das Bremerhavener Stadttheater - durch die sukzessive Wiederaufführung eine Vorreiterrolle ein. Dazu ein Kritiker: „Diese Werke werden nicht mehr nur als Fallstudien der Entwicklung zum großen Musikdramatiker oder als Zeugen der Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Belcanto, vor allem dem Donizettis, gewertet, sondern durchaus als eigenständige Werke des Musiktheaters angesehen." Essinger, M.W., Premierenkritik: I DUE FOSCARI, Ludwigshafen, in: Opernglas, 11/94, S. 46

[8] Im sich ausbildenden europäischen Staatensystem der Neuzeit verfiel Italien in ein politisches Machtvakuum: Ein aus dezentralen politischen Fragmenten bestehender Raum, in den einmal die eine, einmal die andere europäische Großmacht vorstieß, ohne dass sich eine dauerhafte Befriedung hätte ergeben können. Der österreichische Staatskanzler Fürst von Metternich (1773-1859) soll einmal über Italien resümiert haben, dass es nichts weiter sei als ein geographischer Begriff. Die Ursache für diese Fragmentierung liegt im Jahr 476 n.Chr., als unter dem Druck der Wanderungsbewegung der germanischen Völker das weströmische Reich zusammengebrochen war. Der Begriff Risorgimento (etwa: Wiedergeburt, Wiederaufleben) bezieht sich unmittelbar hierauf: Er bezeichnet den historisch begründeten Anspruch der Italiener, ihr Land in den geographischen Grenzen der Halbinsel als geschlossenes, nach außen unabhängiges politisches Gesellschaftssystem wieder erstehen zu lassen. Vgl. Montanari, M., Die geistigen Grundlagen des Risorgimento. Köln 1963 oder Huch, R., Menschen und Schicksale aus dem Risorgimento. Leipzig 1954, zu den historischen Voraussetzungen insbesondere die Einführung von Christfired Coler, ebd. S. I-XVI

[9] z.B. bei Pauls, B., Verdi und das Risorgimento. Berlin 1996

Diese Arbeit bestreitet solche Positionen und argumentiert für eine politische Rehabilitierung Giuseppe Verdis. Fest steht zunächst nur soviel: Die ihm zugesprochene Rolle als Komponist im italienischen Freiheitskampf war seiner Popularität ebenso wenig abträglich, wie der vermeintliche und letztlich künstlich übertriebene Gegensatz seiner Musik zu den Werken des deutschen Musikdramatikers Richard Wagner. Der Frage, welche Überlegungen und Interessen dabei im Laufe der Jahrzehnte wirklich eine Rolle gespielt haben, ist hier genauer nachzugehen (Kapitel 2).

Das Ziel dieser Arbeit ist die Neudeutung von Giuseppe Verdis Musiktheater im Kontext eines ästhetiktheoretischen Ansatzes; das begriffliche Zentrum liegt dabei im Konzept einer Ästhetik der Befreiung. Vorausgeschickt sei dafür der Hinweis, dass ‚Ästhetik' hier nicht allein im sensualistischen Sinne, sondern zugleich in einem philosophisch-erkenntnistheoretischen Sinne verstanden wird. Somit wird behauptet, dass auch Verdis Kunst immer eine Form des Erkennens, des Bewusstseins und des Wissens darstellt.[10] Sinnliches Erleben und sinnlicher Genuss stehen dazu in keinem Widerspruch, insofern ästhetische Wahrnehmung grundsätzlich auf eine sinnliche Basis gegründet ist.[11] Auch der Begriff der ‚Befreiung' beschränkt sich in dem Konzept dieser ‚Ästhetik' nicht auf ein thematisches Datum, sondern ist ein vielschichtiger und erst im Laufe dieser Arbeit näher zu bestimmender Vorgang im 19. Jahrhundert. Produktion, Gestalt und Rezeption der Werke sind davon gleichermaßen betroffen.

Der Anstoß, unter einer solchen Maßgabe das Leben und Werk Giuseppe Verdis zu untersuchen, geht auf Thomas Metschers 1992 erschienene „Pariser Meditationen" zurück. In enger Anlehnung an Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands" (1978-81) entwickelt der Bremer Literaturwissenschaftler und Kulturtheoretiker dort die Theorie einer ‚Ästhetik der Befreiung'. Die Gemeinsamkeit mit Peter Weiss liegt in der Auffassung, dass die in der Kunst festgehaltenen Erfahrungen den Betrachter auch in Situationen brutalster Unterdrückung vor dem Zustand der Hoffnungslosigkeit bewahren können. Als zentraler Schlüssel gilt Thomas Metscher die Französische Revolution. Die in ihrem Kontext entstandene Idee der Befreiung entwickelt sich mit der Wende zum 19. Jahrhundert zu einer „ästhetischen Zentralkategorie"[12]. Ein wichtiges Ziel Metschers ist es daher, aus vielen unterschiedlichen Werkanalysen der Bereiche bildende Kunst, Litera-

[10] Eine ausführliche Begründung und Erläuterung ästhetischer Episteme findet sich bei Metscher, T., Pariser Meditationen, a.a.O., S. 323-332

[11] Vgl. Marcuse, H., Triebstruktur und Gesellschaft. Frankfurt a.M. 1968, S. 180ff.

[12] Ebd., S. 36

tur und Musik den Nachweis der universalen Geltung einer solchen Vorstellung in den europäischen Künsten zu bringen.

In dieser Arbeit wird Metschers weitgespannter Ansatz auf eine einzige Person und ihr musikalisches Werk übertragen: Giuseppe Verdi (Kapitel 3). An Verdis Beispiel ist zu prüfen, ob das gesamte Spektrum seines Lebens und seiner Werke im Kern einer großen gemeinsamen Sache, deren Wurzeln in der Aufklärung liegen und deren Einforderung mit dem Jahr 1789 programmatisch wurde, verpflichtet werden kann: dem Thema der Befreiung. In einem Geflecht von politik-, sozial- und aufführungsgeschichtlichen Informationen und Reflexionen wird der Versuch unternommen, gesellschaftsgeschichtliche Prozesse direkt an die ästhetische Formengeschichte zu binden bzw. in den ästhetischen Formen aufzusuchen (Kapitel 4-9). Interne und externe Aspekte von Kunstbetrachtung, d. h. hermeneutische Werkanalyse und strukturgeschichtliche Längsschnitte, werden somit zu Bausteinen einer auf Verdi angewandten Ästhetik der Befreiung. Von einem solchen Ansatz, der sich einer historisch-materialistischen Kunstdeutung verpflichtet sieht, ist eine Lösung seit langem bestehender Probleme innerhalb der Verdi-Forschung zu erhoffen.

2. Literatur- und Rezeptionsgeschichte

In nahezu jeder Publikation über Leben und Werk Giuseppe Verdis findet sich ein mehr oder weniger längerer Abschnitt über seine Teilnahme am Risorgimento. Das erklärt die Autorin Birgit Pauls:

> „Kaum eine Publikation nach 1880 indes erzählt das Leben Verdis, ohne dessen Opern in eine Analogiebeziehung zur Nationsbildung Italiens zu bringen. Dass sich Darstellungen solcher Art an den historischen Erzählfluss des Risorgimento und dessen Mythologeme halten, und an die Episoden aus Verdis Leben, wo die Strömung kollektiver Identifikationsbilder am kräftigsten zu quellen vermag, sichert dem Mythos eine hohe Umlaufquote."[1]

Neuere Arbeiten, so heißt es weiter, konzentrieren sich wieder mehr auf werkimmanente Probleme. In ihrer Untersuchung kommt Birgit Pauls dann zu dem Schluss, dass Verdi, seine Person und seine Musik, zusammen mit anderen populären Zeitgenossen zum Protagonisten der neueren italienischen Nationalgeschichte erhoben wurde. In der Tat benutzt der italienische Gründungsmythos den Komponisten Verdi. Problematisch ist eine solche Feststellung nur, wenn ihr eine unzureichende Trennung der Wirkungsgeschichte nach 1880 und der unmittelbaren Rezeptionsgeschichte der 40er und 50er Jahre des 19. Jahrhunderts zugrunde liegt.[2] Mögliche Zusammenhänge zwischen Verdi und den politischen Erschütterungen seiner Gegenwart werden von Birgit Pauls wegen verschiedener widersprüchlicher Haltungen des Komponisten sogar gänzlich zurückgewiesen; einige Biographen würden, so schreibt Birgit Pauls, sogar vor dem Mittel der Fälschung nicht zurückschrecken, um politische Kundgebungen während der Aufführung früher Verdi-Opern nachzuweisen.[3]

Mit einem chronologischen Längsschnitt wird in diesem Kapitel untersucht, unter welchen Voraussetzungen und Umständen Verdi bislang in den Risorgimento-Kontext eingerückt wurde. Aus der teilweise kontroversen Debatte seiner Biographen sollen mögliche Anhaltspunkte für ein neues Verdi-Bild gewonnen werden; ein Bild, das weder durch „Mythologeme" (Pauls) noch durch anderweitige Interessen verstellt sein sollte.

---

[1] Pauls, B., Verdi und das Risorgimento, a.a.O., S. 171

[2] Geradezu vorbildlich erscheint hingegen die Trennung in der von David B.Dennis vorgelegten Beethoven-Studie. Vgl. ders., Beethoven in German Politics, 1870-1989. New Haven & London 1996

[3] Vgl. Pauls, B., Verdi und das Risorgimento, a.a.O., S. 214. Ein Grund mag auch darin liegen, dass in der ungewöhnlich langen Biographie des Künstlers verschiedene rezeptionsgeschichtliche Elemente ineinander verschwimmen.

2.1 Bis zur Wende ins 20. Jahrhundert

Auch wenn die Veröffentlichung biographischer Darstellungen über seine Person Verdi stets widerstrebte, verfasste Giuseppe Demaldé bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts erste Skizzen über den bisherigen Werdegang des Maestros. Da diese erst 1976 publiziert wurden und kaum Hinweise auf den hier intendierten Zusammenhang bieten, können sie hier vernachlässigt werden.[4]

Als Auftakt einer langen Reihe biographischer Publikationen verdient die 1881 in italienischer Sprache erschienene Biographie „Vita aneddotica di Verdi" des Franzosen Arthur Pougin (1834-1921) große Aufmerksamkeit.[5] Bereits die rasche Verbreitung in vier verschiedenen Sprachräumen ist bemerkenswert und zeugt vom gestiegenen Interesse an Giuseppe Verdi. Zu verdanken ist sie der Überzeugungsarbeit, die der Mailänder Verleger Giulio Ricordi (1840-1912) aufgrund eines Vorschlages des Musikjournalisten Folchetto (alias Jacopo Caponi) gegenüber Verdi leistete. Letzterer stimmte 1879 einer italienischen Buchausgabe der zwischen 1878 und 1879 in der französischen Zeitschrift „Le ménestrel" erschienenen biographischen Skizzen Pougins zu.[6]

Neben zahlreichen Anmerkungen Folchettos wurden in der italienischen Ausgabe auch autobiographische Erzählungen Giuseppe Verdis über seine frühen Jahre in Mailand hinzugefügt. Ricordi hatte diese am 19. Oktober 1879 auf Sant' Agata, dem Landsitz Verdis in der Nähe von Parma, protokolliert. Als er seinem Komponisten am 13. November 1879 einen ersten Korrekturabzug der Biographie sandte, kommentierte Verdi dies in einem launigen Antwortschreiben vom 18. November:

---

[4] Vgl. Demaldé, G., Cenni biografici del Maestro Giuseppe Verdi. Unveröffentlichtes Manuskript, 1853. Englische Übersetzung v. Phillips-Matz, M.J.; Macchidani, E., in: Verdi Newsletter 1976/1, 1976/2, 1977/3

[5] Pougin, A., Vita aneddotica di Verdi. Mailand 1881 [Übersetzung und Anmerkungen durch Folchetto], französische Neuübersetzung (inkl. d. Anmerkungen und autobiographischen Skizzen) 1886; englische, amerikanische und deutsche Ausgabe 1887. - Der in Paris geborene Pougin studierte am Pariser Konservatorium; seit seinem 13. Lebensjahr war er Mitglied in div. Orchestern; publizistische Tätigkeiten u.a. für die „Revue et gazette musicale"; „Le ménestrel" und „La France musical". Vgl. Dufourcq, N., Artikel: Pougin, in: GROVE OPERA

[6] Verglichen mit dem deutschen Sprachraum war die Rezeption Verdis in Frankreich wesentlich ausgeprägter. Der Grund liegt nicht zuletzt darin, dass Giuseppe Verdi zwei seiner Opern in Paris uraufführen ließ (LES VÊPRES SICILIENNES (1855); DON CARLOS (1867)) sowie für die Pariser Oper zwei Neubearbeitungen (JÉRUSALEM (1847)- Bearbeitung der LOMBARDEN; MACBETH (1865)) älterer Werke ausführte.

„Ich sende Euch meine biographischen Skizzen mit einigen Korrekturen [...] zurück. Wenn Ihr schon eine solche Arbeit ausführt, dann solltet Ihr es so gewissenhaft wie nur irgend möglich machen. Aber sprechen wir Klartext, glaubt Ihr wirklich, dass diese Biographie irgend jemand interessieren wird? Wäre es nicht besser gewesen, sie hätte in den vergessenen Artikeln des ‚Ménestrel' weitergeschlafen?"[7]

Während diese Schrift einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf viele folgende Verdi-Biographien ausübte, begegnet die historisch-kritische Verdi-Forschung ihr mit Skepsis. Noch Anfang der sechziger Jahre konstatierte der englische Verdi-Biograph Frank Walker, dass wichtige Erkenntnisse über den frühen Verdi zwar erstmals in diesem Buch veröffentlicht worden seien, aber bislang nur zum Teil durch weitere Quellenstudien bestätigt werden konnten.[8] Erst Marcello Conati belegt anhand seiner Studien[9], dass die Ausführungen Pougins und insbesondere die wertvollen Anmerkungen seines Übersetzers Folchetto doch mit großer Sorgfalt ausgeführt sind: „Einige wenige Ungenauigkeiten können als marginal bezeichnet werden."[10] Welche Hinweise finden sich also in der „Vita aneddotica" zum Risorgimento? In einer längeren Anmerkung erläutert Folchetto:

„Mit ‚Nabucco' und ‚I Lombardi alla prima Crociata' - also mit seinen ersten großen Erfolgen - begann Verdi - ich würde sagen fast instinktiv - politische Aktion mit seiner Musik zu betreiben. Als Fremder kann man den Einfluss sicher kaum verstehen, den - während einer bestimmten Periode - die goldenen und flammenden Melodien hatten, die Verdi komponierte, wenn ihn eine Situation oder auch ein einzelner poetischer Abschnitt an die unglückliche Situation erinnerte, in der sich Italien damals befand. [...] Der berühmte Chor, ‚O Signore dal tetto natio', wurde Anlass einer der ersten politischen Kundgebungen, die das Wiedererwachen der Lombarden-Venezianer ankündigen sollte. Ich sage bewusst ‚einer der ersten', da die erste sicherlich durch ein anderes berühmtes Chorstück ausgelöst wurde, das ‚O mia patria, sì bella e perduta', gesungen von den hebräischen Sklaven, Paraphrase des berühmten Psalms aus dem Zweiten Buch der Könige, für den Verdi eine so pathetische Melodie fand. [...]."[11]

Festzuhalten wäre der hier beschriebene Zusammenhang zwischen Verdis ersten erfolgreichen Opern und den kollektiven Protesten während der vorrevolutionären Zeit gegen die Besatzungsmächte; direkte Belege finden sich weder bei Pougin noch bei Folchetto. Die auf I

[7] Pougin, A., Vita aneddotica di Verdi, a.a.O., S. IX, Übersetzung nach ital. Text
[8] Vgl. Walker, F., The Man Verdi. London 1962, S. 3
[9] Vgl. Conati, M., Interviste e incontri con Verdi. Mailand 1980.
[10] Ebd., S. 6, Übersetzung nach ital. Text
[11] Folchetto, Anmerkung 2 in: Pougin, A., Vita aneddotica di Verdi, a.a.O., S. 47ff.

LOMBARDI folgenden Opern des Frühwerks werden eher kursorisch abgehandelt. Die mäßigen Erfolge von ERNANI (Venedig 1844), MACBETH (Florenz 1847) und LUISA MILLER (Neapel 1849) waren, so die „Vita aneddotica", den sehr guten Sängerinnen zu verdanken. Über ALZIRA (Neapel 1845), ATTILA (Venedig 1846) und schließlich STIFFELIO (Triest 1850) heißt es sogar wörtlich: „Ich habe nichts, was ich über dieses Werk sagen könnte." Bei einigen Werken weist Folchetto explizit auf patriotische Kundgebungen hin, die das Frühwerk nach seiner Auffassung offensichtlich nicht kontinuierlich begleiteten.[12] Erst der Oper LA BATTAGLIA DI LEGNANO widmet sich wiederum ein längerer Abschnitt der „Vita aneddotica". In der Tat kann LA BATTAGLIA nicht Opern zugeordnet werden, die (wie NABUCCO oder I LOMBARDI) den vorrevolutionären Zeitgeist prägten oder widerspiegeln, denn das im Januar 1849 im Teatro Argentino in Rom uraufgeführte Werk steht unmittelbar im Kontext revolutionärer Ereignisse.

Das allgemeine Durcheinander im Frühjahr 1848 nutzte Verdi zunächst aus, um aus einer vertraglichen Bindung gegenüber dem Teatro San Carlo in Neapel auszuscheiden.[13] Durch den so gewonnenen zeitlichen Spielraum konnte er im April - vor dem Hintergrund der noch erfolgreichen Erhebungen gegen die Fremdherrscher - über ein Opernsujet nachdenken, welches der politischen Situation angemessen erschien. LA BATTAGLIA DI LEGNANO handelt von der Niederlage des gegen die oberitalienischen Städte angetretenen deutschen Kaisers Friedrich Barbarossa (1122-1190). Wegen der schleppenden Arbeitsweise des Librettisten Salvatore Cammarano (1801-1852) konnte Verdi die Komposition der Oper nur langsam vorantreiben, so dass diese erst inszeniert werden konnte, als die meisten Städte schon wieder in den Händen der alten Besatzungsmächte waren.

Arthur Pougin erklärt die Begeisterung, mit der Verdi und sein neues Werk im freien, revolutionären Rom gefeiert wurden:

> „Was ‚La Battaglia' angeht, so ist festzustellen, dass diese Arbeit zumindest zum Zeitpunkt ihrer Schöpfung positiv aufgenommen wurde. [...] Der Erfolg der Uraufführung war sicherlich den durch zwei revolutionäre Jahre überhitzten Gemütern und dem patriotischen Sujet des Librettos zu verdanken."[14]

---

[12] Vgl. Folchettos Anmerkungen in: Pougin, A., Vita aneddotica di Verdi, a.a.O., S. 62 (ERNANI), S. 53 (ATTILA) und S. 54f (MACBETH)

[13] Vgl. Budden, J., The Operas of Verdi, Bd.1. Oxford 1992, S. 389

[14] Pougin, A., a.a.O., S. 58ff.

Der Biograph zählt die Oper zu den schlechteren Werken Verdis; den Erfolg der Uraufführung begründet er knapp mit den historischen Umständen.[15] Mehr Aufmerksamkeit gilt einer anderen Frage:

> „Außerdem ist es interessant, sich anzusehen, was aus diesem Anlass über die politische Natur des musikalischen Genies Verdi geschrieben wurde. [...] Diese Zitate erscheinen mir nicht unnötig, da sie charakteristisch sind und uns mit der Meinung der damaligen Italiener, der ‚Mitpatrioten' Verdis, über dessen freiwillige oder unfreiwillige politische Tendenzen bekannt machen. [...]"[16]

Hier werden zwei längere Textabschnitte angesprochen. Den ersten - ein direkter, fast stilkritischer Vergleich Verdis mit Gioacchino Rossini (1797-1868) - zitiert der Biograph aus einer 1859 erschienenen Studie Abramo Basevis[17]. Der zweite zitierte Text erschien anlässlich einer Wiederaufnahme von LA BATTAGLIA in den Mailänder Spielplan am 25.11.1861 in der Tageszeitung „Il Pungolo".

Gemeinsam ist Rossini und Verdi - so erfährt man in dem ersten Text - ihre freie, offene und unkonventionelle Musik. Im Unterschied klingen dann die Opern Rossinis eher „fröhlich, gefällig, verspielt und sensibel wie ein Epikureer", während Verdi „schroff, empört, traurig oder heiter und zuckend wie ein Hypochonder" komponiere.[18] Basevi erklärt sich seine Beobachtungen durch die veränderte politische Situation. Während Rossinis Wirken in eine Zeit fiel, „die der napoleonischen Kriege müde geworden war und als sich jedermann nach Frieden sehnte [...] erschien Verdi, als die Menschen, des ruhigen Lebens überdrüssig, sich auf einen Bürgerkrieg vorbereiteten." Basevi zieht mit Blick auf die Oper LA BATTAGLIA folgenden Schluss:

> „Da Verdi seit 1842 musikalischer Alleinherrscher und Repräsentant des zeitgenössischen Musikgeschmacks in Italien war, musste er 1848 eine Oper komponieren, die der neuen Gemütslage entsprach."[19]

---

[15] Roger Parker vertritt hingegen die Auffassung, dass die enge Bindung an die Ereignisse der Jahre 1848/49 der Oper langfristig eher schadeten und - mit Blick auf die anderen Frühwerke - ihren Einzug ins Repertoire verhinderten. Vgl. Parker, R., Artikel: Battaglia di Legnano, in: GROVE OPERA

[16] Pougin, A., Vita aneddotica di Verdi, a.a.O., S. 58ff.

[17] Italienischer Komponist und Musikkritiker (1818-85), der in Florenz lebte. Abramo Basevi galt als ein entschiedener Anhänger Richard Wagners und Giacomo Meyerbeers. Vor allem die Kompositionen Meyerbeers sollten nach seiner Auffassung das Modell für eine zukünftige italienische Musik liefern. Vgl. Pinzauti, L., Artikel: Basevi, in: GROVE OPERA

[18] Pougin, A., ebd.

[19] Basevi zit. nach Pougin ebd., Übersetzung nach ital. Text

Der in dem ersten Zitat vertretene Standpunkt lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Sowohl Rossini als auch Verdi orientierten sich eher am vorherrschenden Zeitgeschmack, anstatt diesen durch ihre Kompositionen zu stimulieren, zu fördern und zu prägen. Gegenüber Basevi, dem Folchetto in seinen kritischen Anmerkungen scharf widerspricht, bleiben die Ausführungen des Mailänder „Pungolo" in der „Vita aneddotica" überraschenderweise unkommentiert.[20] Vielleicht ist dies als mögliche Zustimmung Folchettos zu deuten, der sich an anderen Stellen durchaus kämpferischer zeigt.

Auch im Feuilleton des „Pungolo" werden musikalische und formale Schwächen der Oper festgestellt: „In ‚La Battaglia' sieht man sozusagen ‚die Nahtstellen' der einzelnen Stücke, man sieht sie so sehr, dass man glaubt, die ganze Oper bestände aus Fragmenten [...]." Die Kritik an Verdis BATTAGLIA hätte kaum entschiedener ausfallen können:

> „[...] alle großen Genies versagen, wenn sie aktuelle Ereignisse in ihrer Kunst verarbeiten - sei es in Prosa, sei es in Versen oder sei es in Musik, die Form spielt keine Rolle, - sie irren sich vollständig. [...] Kunst benötigt die Vergangenheit oder die Zukunft, um sich an den Hoffnungen oder Erinnerungen zu inspirieren, die ihre wahren und legitimen Musen sind. [...] Es verwundert, das Beben und Dröhnen der latenten italienischen Revolution in ‚Nabucco' oder ‚I Lombardi' zu hören [...] und nichts davon in ‚La Battaglia' zu finden, die geschrieben wurde, als die Revolution auf dem Höhepunkt war."[21]

Folgerichtig hält der Feuilletonist, mit Verweis auf das Beispiel der französischen Marseillaise, nur den Rekruten aus dem Volk für den geeigneten Komponisten revolutionärer Musik. Die Ästhetik des frühen Verdis wird als Überhöhung der vorrevolutionären Stimmung gesehen, die logisch im Ganzen seiner Opern aufgeht. Wenn Verdi jedoch LA BATTAGLIA unmittelbar in der revolutionären Situation komponiert, entsteht, so die im „Pungolo" vertretene Auffassung, nicht ein organisches Ganzes, sondern vielmehr ein Fragment, das an dem revolutionären Kontext festgemacht wird und den Hörer unwiderruflich auf eine festgelegte, möglicherweise realitätsfremde Linie zwingt. Somit trifft zu, was Hansjörg Pauli in unseren Tagen als Hörverhalten beschreibt, in dem „der Kontext am Ende wichtiger ist als

---

[20] Folchetto unterstreicht zwar Basevis Kompetenz, betont aber - im Unterschied zu Rossini - das dramatische Talent Verdis und seine Funktion als Vorreiter der italienischen Einigung mit Nachdruck. Vgl. Anm. 2 in Pougin a.a.O., S. 59

[21] Il Pungolo vom 23.11.1861, in: Pougin, A., Vita aneddotica di Verdi, a.a.O., S. 60

der musikalische Text."[22] Dass mit dem Jahr 1849 Verdis patriotische Opern enden, ist für den Feuilletonisten des „Pungolo" nur die logische Konsequenz, die Verdi aus der negativen Erfahrung mit LA BATTAGLIA zog, nämlich „[...] dass Kunst und Aktualität sich nicht miteinander vertragen."[23] Genau an dieser Stelle enden die Ausführungen der „Vita aneddotica" zu den politischen Implikationen im Œuvre Verdis.

Im letzten Viertel des Ottocento[24] erschienen die ersten Biographien Gino Monaldis[25], die zwar kaum noch eine Rolle spielen, in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts jedoch zahlreiche Neuauflagen erfahren haben. Nicht ganz zu Unrecht bezeichnet der englische Musikwissenschaftler Julian Budden[26] Monaldi als einen „unermüdlichen Schreiberling" - allein über Verdi gibt es fünf umfangreiche Werke von Monaldi.[27] Somit ist davon auszugehen, dass dieser Autor das Verdi-Bild in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts maßgeblich mitbestimmte. Seine verhältnismäßig umfangreichen Darstellungen der politisch-musikalischen Zusammenhänge in den 1840er Jahren können an dieser Stelle kaum vernachlässigt werden.

Wie Pougin in der „Vita aneddotica" konstatiert auch Monaldi in seinem 1898 erschienen Werk „Verdi (1839-1898)", dass einige Textstellen der frühen Opern NABUCCO und I LOMBARDI beim Publikum politische Kundgebungen auslösten, in denen dann der Wunsch nach einer Befreiung von der österreichischen Fremdherrschaft artikuliert wurde -wie bei Pougin finden sich auch hier keine konkreten Belege für diese Feststellung.[28] Immerhin stellt Monaldi im weiteren Text nicht uninteressante Überlegungen zu den beiden genannten Werken an. Die musikalischen und textlich-dramaturgischen Schwächen der LOMBARDI gegenüber NABUCCO werden verhältnismäßig

---

[22] Pauli, H., Politische Musik, in: Funkkolleg Musik, Bd.2. Frankfurt a.M. 1981, S. 381f

[23] Il Pungolo v. 23.11.1861, a.a.O.

[24] Ottocento: Italienische Bezeichnung für das 19. Jahrhundert

[25] Gino Monaldi (1847-1932) italienischer Musikkritiker und Schriftsteller; zwischen 1890 und 1893 Impresario an den römischen Opernhäusern Argentino und Costanzi.

[26] Julian Budden hat mit seinem dreibändigen Werk „The Operas of Verdi" (Oxford 1978/1992) sicherlich die umfassendste Analyse der Verdi-Opern vorgelegt. Der Hinweis zu Monaldi findet sich ebd., Bd. 3, S. 417

[27] Monaldi, G., Verdi e le sue opere. Florenz 1887; ders., Verdi (1839-1898). Turin 1898; ders., Il maestro della rivoluzione italiana. Mailand 1913; ders., Le opere di Giuseppe Verdi al Teatro alla Scala. Mailand 1914; ders., Verdi aneddotico. L´Aquila 1926.

[28] Vgl. Monaldi, G., Verdi (1839-1898), a.a.O., S. 43ff.

klar herausgearbeitet.[29] Nur die musikalische Faktur des 4. Aktes („Das Heilige Grab") findet Monaldis ungeteilte Zustimmung. Dass I LOMBARDI trotz all dieser Schwächen dennoch Erfolg beschieden war, begründet sich für ihn aus dem Charakter der patriotischen Musik, den „[...] energischen Rhythmen, den kraftvollen Melodien."[30] Daneben macht er den Einfluss des damaligen Zeitgeistes geltend, der für die Verknüpfung von patriotischen und religiösen Themen offenbar stark sensibilisiert war.[31] Auch mit dem Wesen der patriotischen Kundgebungen beschäftigt sich Monaldi:

> „Latent wohnen in der Seele des Volkes tapfere und große Instinkte, die jedoch fruchtlos bleiben, werden sie nicht durch einen lebhaften und starken Enthusiasmus erhitzt. [...] Nichts eignet sich besser als Musik, um diesen Rausch im Volk zu provozieren."[32]

Auch wenn der Autor versucht, seine Aussage noch weiter zu erhärten, kann dies kaum über den spekulativen Charakter hinwegtäuschen.[33] Dennoch ist nicht zu unterschätzen, dass Monaldi hier eine tragfähige Perspektive für seine weitere Betrachtung des Verdischen Frühwerks entwickelt. Es läuft darauf hinaus, dass der größere Teil der nach 1843 komponierten Opern schlichtweg wegen der fehlenden patriotischen Anklänge erfolglos blieb. Bis zur Aufführung der Oper LA BATTAGLIA im revolutionären Rom sollte, so Monaldi, allein Verdis ATTILA die rühmliche Ausnahme bleiben. Die Verantwortung hierfür schreibt Monaldi nicht Verdi zu, sondern den Librettisten. Erst mit der neuerlichen Zusammenarbeit mit Temistocle Solera (1815-78), der schon die Vorlagen zu NABUCCO und I LOMBARDI verfasst hatte, sollte sich dies ändern:

---

[29] Vgl. Monaldi, G., Verdi (1839-1898), a.a.O., S. 48f

[30] Ebd. S. 45. Im Unterschied zu den Ausführungen Folchettos gibt es bei Monaldi jedoch keinen expliziten Hinweis auf die Chorstellen.

[31] Hier verweist Monaldi auf die Schrift „Il primato morale e civile degli Italiani", des Geistlichen Vincenzo Giobertis. Wenngleich Monaldi hinsichtlich seiner zeitlichen Einordnung der Schrift irrte (Gioberti publizierte erst 1844 in Belgien - also ein Jahr nach der Uraufführung der LOMBARDEN), kann „Il primato..." natürlich als Beleg für den damaligen Zeitgeist dienen. Gioberti vertritt die These, dass eine von Missständen gereinigte römische Kirche geeignet sei, Italien nicht nur aus der Abhängigkeit von anderen Ländern zu befreien, sondern wieder zur Vormacht unter den Völkern zu machen. Andererseits zeigt Monaldi auf, dass auch Verdi andere Kulturschaffende beeinflußte - beispielsweise den Literaten Giuseppe Giusti (1809-1850). Vgl. Monaldi, G., Verdi (1839-1898), a.a.O., S. 43f

[32] Monaldi, G., Verdi (1839-1898), a.a.O., S. 44 ff.

[33] Als Gewährsleute werden beispielsweise der Psychologe Montegut und der belgische Komponist Gevaert angeführt, die sich beide mit massenpsychologischen Phänomenen beschäftigt haben.

„Solera, der aus diesem Anlass wieder als Poet von Verdi arbeitete, dachte mit viel Umsicht an ein Sujet, das geeignet sein würde, im italienischen Publikum die gleichen Tumulte auszulösen wie ‚Nabucco' oder ‚I Lombardi'. Der Attila-Stoff [...] wurde für Verdi sehr vielsagend und ließ ihn mit Eifer zu seiner Mission als ‚Maestro della rivoluzione italiana' zurückkehren."[34]

Ein ganzes Kapitel widmet der Biograph schließlich der Uraufführung von LA BATTAGLIA im revolutionären Rom. Verdis „Mission" erreicht hier die Vollendung, d.h. Höhepunkt und Finale gleichermaßen. Monaldi scheut sich nicht, eine „Apotheose" Verdis durch das Publikum im Teatro Argentino zu zelebrieren.[35] Mehrere Passagen der Tageszeitung „Pallade" belegen den furiosen Erfolg des Werkes und die massiven Kundgebungen für ein freies Italien während der Aufführungen.[36] Dass LA BATTAGLIA niemals den Weg in das Repertoire der Opernhäuser gefunden hat, ist für ihn nur folgerichtig: „Diese Oper hat ihr Prinzip und ihr Ende gleichermaßen in der Revolution von 1849."[37] Es scheint, als waren Gino Monaldi die in der „Vita aneddotica" zitierten Vorwürfe des Pungolo bestens bekannt, denn er schreibt:

„Durch die Offenheit des römischen Publikums wurde die Oper zum Allgemeingut: in den Häusern, auf den Straßen und Treffpunkten, überall hallten die Melodien wider. Hier ist wahrscheinlich das Motiv, warum die italienischen Revolution kein nationales Lied wie die Marseillaise benötigte; sie hat es vorgezogen, sich Motive aus Verdis Opern zu leihen, um ihre Hoffnungen auszudrücken und ihren Kriegsgeist zu schärfen."[38]

Und zum Vorwurf, dass Aktualität und Kunst sich nicht vertragen, nimmt Monaldi ebenfalls Stellung:

„Vor allem sollten wir uns klarmachen: Was meinen diese Worte? Meinen sie [...] Scharlatane mit ihrem Gelegenheitshandwerk, die aktuelle Bezüge benutzen, um [irgendetwas] zu veröffentlichen? Hier sind wir uns einig, dass gemeinsam Front zu machen ist; wenn hingegen, wie wir denken, das Aktuelle in der Kunst bedeutet, dass man an den Ereignissen des eigenen Landes teilnimmt, [...] dass man die Geister mit dem heiligen Feuer einer höheren Spiritualität der Kunst entflammt, dann haben insbesondere die Spätgeborenen kein Recht, dies zu verurteilen."[39]

---

[34] Monaldi, G., Verdi (1839-1898), a.a.O., S. 81; Übersetzung nach ital. Text
[35] Ebd., S. 105
[36] Pallade v. 27.1., 29.1. und 5.2.1849 in: Monaldi, G., Verdi (1839-1898), a.a.O., S. 104ff.
[37] Monaldi, G., Verdi (1839-1898), a.a.O., S. 108f; Übersetzung nach ital. Text
[38] Ebd.
[39] Ebd.

Die allmähliche Beruhigung der hektischen Produktionsbedingungen des politischen Frühwerks Anfang der 1850er Jahre beschreibt Monaldi mit folgenden Worten: „Auf die starken politischen und sozialen Krämpfe der Jahre 1847-49 folgte ein Zustand der Mattigkeit und der Ruhe. Entsprechend dem neuen Zeitgeist verlangsamte auch Verdi das Tempo seiner Schritte."[40] Wenngleich der Autor auch bei Werken wie I LOMBARDI, ATTILA oder LA BATTAGLIA Schwachpunkte in Musik und Text einräumt, ist ihr damaliger Erfolg durch den „patriotischen Zündstoff" hinreichend erklärt.

Unter anderen Vorzeichen wird diese Musik nach Auffassung Monaldis obsolet. Es heißt, dass nunmehr, wo die „Sonne der Freiheit im Herzen der italienischen Jugend selbstverständlich sei", die Wirkung und Bedeutung der frühen Werke Verdis kaum mehr nachzuempfinden seien.[41] Monaldis einseitiger Ansatz birgt Gefahren: Die Argumentation verdeckt subtilere Entwicklungslinien, die - im Frühwerk angelegt - direkt auf die ästhetische Konzeption späterer Werke verweisen. Die besondere und neuartige dramaturgische Konzeption des 1846 uraufgeführten MACBETH wird zwar von ihm erkannt, doch nicht vertieft: Monaldi konstatiert lediglich, dass die Oper vom Charakter zu düster und zu wenig patriotisch gewesen sei.

Festzustellen ist, dass die hier zu Wort gekommenen Interpreten, die sämtlich Verdi noch erleben durften und möglicherweise noch aus erster Hand von der Wirkung der Risorgimento-Opern erfahren hatten, sich durchaus in der Lage zeigen, ein kritisch-distanziertes Urteil hinsichtlich der Bedeutung der frühen Opern abzugeben. Sie hinterfragen und bezweifeln den unmittelbaren Zusammenhang zwischen dem tagespolitischen Kampf um die Befreiung Italiens und den Ansprüchen und Möglichkeiten der italienischen Oper. Folgt man ihrem Urteil, so hat vielmehr die vorrevolutionäre Stimmung Verdis Musik zum Erfolg geführt als umgekehrt.

Vor allem die Kritik an LA BATTAGLIA, Verdis Werk, welches, wie kein anderes, der Tagespolitik geschuldet war, hätte nicht deutlicher ausfallen können. Dabei lässt sich der spätere Misserfolg dieser Oper durchaus beschönigen, wenn nämlich selbiger als Beleg für die singuläre Bedeutung des Werkes innerhalb der revolutionären Situation eingesetzt wird.

---

[40] Monaldi, G., Verdi (1839-1898), a.a.O., S. 112
[41] Ebd., S. 45

2.2 Konjunkturbelebung: Die Jahre 1901 und 1913

Nach Giuseppe Verdis Tod im Jahre 1901 und im Zuge der Feierlichkeiten seines 100. Geburtstages 1913 lässt sich eine deutliche Zunahme der publizistischen Bemühungen um sein Leben und Werk feststellen. Unüberschaubar sind in beiden Jahren die Nachrufe und Sonderausgaben italienischer Tageszeitungen.[42] Aber nicht nur in den quotidiani erfuhr das Thema „Verdi" eine erhebliche Belebung: Wichtige Impulse setzten 1913 eine erste „bibliographia verdiana"[43], die den Anstrengungen Carlo Vanbianchis zu verdanken ist, und die durch die Stadt Mailand geförderte Veröffentlichung der sogenannten Copialettere di Giuseppe Verdi[44] als seitdem unverzichtbare Grundlage jeder Beschäftigung mit dem italienischen Komponisten. Hiervon blieben die biographischen Veröffentlichungen dieser Jahre zunächst allerdings noch unberührt. Neben Gino Monaldi finden sich hier Autoren wie Franco Temistocle Garibaldi oder Primo Levi.[45]

In dem besagten Zeitraum verbreitete sich in Italien vor allem die Schrift eines Franzosen: Der Kritiker und Schriftsteller Camille Bellaigue[46] hatte Verdi gut gekannt und schon lange Jahre mit dem Komponisten und seinem Librettisten Arrigo Boito (1842-1918) korrespondiert.[47] Bereits am 31. Januar 1901, dem Tag nach Verdis Begräbnis, veröffentlichte er einen ersten Nachruf in der Pariser Zei-

---

[42] Auch Birgit Pauls benennt verschiedene Zeitschriften, die anlässlich des Todes Giuseppe Verdis einen Nachruf veröffentlichen und beschäftigt sich exemplarisch mit einer am 3.2.1901 erschienenen Sonderausgabe der Zeitschrift „Illustrazione Italiana". Vgl. Pauls, B., Verdi und das Risorgimento, a.a.O., S. 295f

[43] Vanbianchi, C., Nel 1° centenario di Giuseppe Verdi: saggio di bibliographia verdiana: 1813-1913. Mailand 1913

[44] Verdi hatte es sich bereits in frühsten Jahren zur Gewohnheit gemacht, sämtliche Briefe, die er als wichtig ansah - zumeist diejenigen, die künstlerische oder wirtschaftliche Aspekte tangierten - in eine Kladde zu kopieren. Anlässlich der Feierlichkeiten zum ‚centenario' Verdis erteilte die Verdi-Erbin Maria Carrava Verdi der Stadt Mailand die Genehmigung zur Herausgabe der Briefe, an der neben Gaetano Cesari und Alessandro Luzio auch der Komponist und Schriftsteller Arrigo Boito, auf den die Textvorlagen der letzten Verdi-Opern zurückgehen, beteiligt war.

[45] Garibaldi, F. T., Giuseppe Verdi nella vita e nell´arte. Florenz 1904; Levi, P., Verdi. Rom 1901; Monaldi, G., Il maestro della rivoluzione italiana, a.a.O.

[46] Camille Bellaigue (1858-1926?), studiert in Paris gleichzeitig Jura und Musik, erhielt mehrere große Musikpreise (u.a. 1878 den 1.Preis am Pariser Konservatorium), publizierte Musikkritiken, Essays und Monographien zu unterschiedlichen musikalischen Themen. Vgl. Busch, H., Verdi - Boito. Briefwechsel. Berlin 1986, S. 573ff.

[47] Vgl. ebd.

tung „Le Temps".[48] Der Text, der das Wechselspiel zwischen revolutionärer Situation und Verdis Musik eingehend thematisiert, findet sich mit einigen Änderungen und Ergänzungen ebenfalls in Bellaigues 1912 erschienenen Biographie „Verdi" - die italienische Ausgabe erfolgte im Jahr 1913.

Die Argumentation Bellaigues verläuft gewissermaßen in konzentrischen Kreisen: Der Rückzug Gioacchino Rossinis im Jahre 1827, die Tode Vincenzo Bellinis (1835) und Gaetano Donizettis (1848) führten nach seiner Auffassung zum vorläufigen Ende der italienischen Oper - dies sollte sich ändern. So heißt es bei Bellaigue:

> „Als er [Verdi] erschien, lag die nationale Melodie erschlaffend im Sterben. Er begann damit, sie zu stärken, nicht ohne Schroffheit, damit sie lebe. Und dreißig Jahre lang hielt diese einzigartige Kraft sie am Leben. In den alten Opern des Meisters stützt sie inmitten der Ruinen noch die Bruchstücke, die nicht fallen werden. Man kann keine Partitur der ersten und noch weniger der zweiten Epoche Verdis aufschlagen, ohne die leidenschaftliche und treffende Melodie darin zu finden [...]."[49]

Der italienischen Oper vergleichbar lag auch das italienische Volk am Boden: „Aus der Erde der Schönheit war die Erde der Sklaven geworden, diese Sklaverei war kaum mehr zu ertragen." Erwartet wurde „ [...] Aktion und Leidenschaft, ein heroischer Geist, der Ruf zum Kampf und das Versprechen der Freiheit." [50] Bellaigue zufolge leistete all dies Verdis Musik; sie hatte die Kraft, den bevorstehenden Kampf anzustoßen und auszutragen. Die Initialzündung ging von NABUCCO aus. Mit Blick auf die Chorszene der gefangenen Hebräer heißt es in dieser Biographie: „Im Schmerz des gefangenen Volkes erkannten die Italiener ihren eigenen Schmerz. [...] Eine Flamme griff über und löste die Erhebung einer ganzen Nation aus."[51] Somit war es recht unerheblich, dass die zwischen 1842 und 1849 komponierten Opern nicht an die Qualität der Oper NABUCCO anknüpfen konnten. Das Feuer brannte, und selbst ein Werk wie ATTILA, das Bellaigue zu den schlechteren Werken Verdis zählt, löste mit wenigen markanten patriotischen Versen eine euphorische Stimmung aus.[52]

Bereits im 1901 erschienen Nachruf stellt Bellaigue fest: „Einen engeren Zusammenhang zwischen Werk, Augenblick und Milieu hat es

---

[48] Busch, H., Verdi - Boito. Briefwechsel. Berlin 1986, S. 705f
[49] Bellaigue nach: Busch, H., Verdi - Boito. Briefwechsel, a.a.O., S. 705
[50] Bellaigue, C., Verdi. Mailand 1913, S. 11f, Übersetzung nach ital. Text
[51] Ebd. S. 15
[52] Vgl. ebd., S. 16

niemals gegeben."[53] Diese Anklänge an Hippolyte Taines (1828-1893) Milieutheorie[54] konkretisieren sich noch in der späteren Biographie. Die Musik Verdis ist nach Auffassung Bellaigues nicht das Medium idealistischer Konzepte; vielmehr „[...] könnte man sagen, dass Verdis einziges Ideal die Kraft war." [...] Für bestimmte Philosophen und Metaphysiker ist der Gegenstand der Musik, d.h. sind die vorhandenen Ausdrucksmöglichkeiten „weniger die Natürlichkeit oder die Qualität des Gefühls, sondern der Grad an Energie und das dynamische Element."[55] Mit Blick auf die Thesen Taines bestimmt der Biograph „Kraft" bzw. „Energie" zur vorherrschenden Eigenschaft Verdis, die ihn in stetiger Wechselwirkung mit den Faktoren Werk, Augenblick und Milieu zum Komponisten der nationalen Sache prädestinieren. So besteht für Bellaigue auch nicht die Notwendigkeit nach den letzten Opern des Frühwerks eine Zäsur zu setzen. Sein Vergleich der frühen Verdi-Oper LUISA MILLER, komponiert nach Schillers KABALE UND LIEBE, mit dem OTELLO des Spätwerks betont zwar fundamentale Unterschiede - beispielsweise im Orchestersatz -, aber den ergreifenden letzten Akt der LUISA MILLER vor Augen resümiert Bellaigue: „Im ‚Otello' berührt uns Verdi natürlich mit anderen Mitteln, viel komplexer und verschiedener, aber auch hier hat sein Griff keine größere Kraft und keinen größeren Tiefgang."[56] Unermüdlich angetrieben von der zugrundeliegenden Energie gewinnt Verdis Musik ihre Gestalt allein aus der vokalen Melodie. Die „absolute Melodie" beherrscht nach Auffassung Bellaigues das gesamte Œuvre:

> „Der Verdi des ‚Otello' und ‚Falstaff' hat nicht mit der Melodie gebrochen, wie manche behaupten [...]. Die Wahrheit ist, dass er die Melodie anfänglich um ihrer Schönheit, ihrer Kraft willen von einem Einfall zum anderen liebte und anbetete. Später empfand er die Notwendigkeit, sie zu umhüllen und besser zu formen. Um die ebenso feste und immer reinere Linie erschafft die Harmonie andere Dimensionen, neue Werte [...]."[57]

Auch hier lohnt es sich, einige Punkte festzuhalten. Schon Bellaigues Beurteilung der Melodie als zentralem Element des Verdischen Œuvres spiegelt eine nicht unerhebliche Diskussion um die Ästhetik der italienischen Oper wider, die in den 1860er Jahren begann und kurz erläutert werden muss: Angestoßen wurde sie von Mailänder Bohémiens - der sogenannten „Scapigliatura". Hierzu gehörten auch die

---

[53] Bellaigue nach: Verdi - Boito. Briefwechsel, a.a.O., S. 705
[54] Vgl. Taine, H., History of English Literature, Introduction. London 1871
[55] Bellaigue, C., Verdi, a.a.O., S. 11f
[56] Ebd., S. 23
[57] Bellaigue nach: Busch, ebd.

Musiker Franco Faccio (1840-91) und der mit Bellaigue eng befreundete Arrigo Boito.[58] Noch als Studenten hatten beide den Entschluss gefasst, die italienische Oper stärker europäischen Einflüssen zu öffnen. Insbesondere Verdis Kompositionen erschienen ihnen zu traditionell und formelhaft. Ein zukünftiges italienisches Musiktheater sollte Tendenzen aus Poesie, Erzählkunst und Malerei aufgreifen und als gleichwertigen künstlerischen Ausdruck einbeziehen. Vor allem der besonders literarisch talentierte Arrigo Boito war von Richard Wagners Konzept eines Gesamtkunstwerkes fasziniert. Er wollte die Orchester, die sich auf die Begleitung der Sängerinnen und Sänger beschränkten, befreien und den bescheidenen Terminus Libretto durch das Wort Tragödie ersetzt wissen.

Ulrich Schreiber bezeichnet Boito als „jungen Oppositionellen" und eine „Art Brückenkopf für Richard Wagner in Italien".[59] Verschiedene schriftliche Zeugnisse aus den 1860er und 70er Jahren belegen einen heftigen Schlagabtausch zwischen Boito/Faccio und Verdi. Unrichtig wäre es, diesen Konflikt mit zwei gegensätzlichen künstlerischen Prinzipien gleichzusetzen. Sicher wollte Boito - mit Blick auf Wagners Errungenschaften - das sinfonisch durchgestaltete Orchester in die italienische Oper einführen. Und mit deutlichen Worten lehnte Verdi gerade dies als „urdeutsche" Tradition ab und betonte demgegenüber die Vorherrschaft des Gesangs. Dass es Anfang der 1880er Jahre mit der Neufassung der Oper SIMON BOCCANEGRA (1881) dennoch zur erfolgreichen Zusammenarbeit zwischen Boito und Verdi kam, ist weder paradox noch gehört es zu den „Mirakeln der italienischen Geistesgeschichte", wie Ulrich Schreiber meint.

Zu keinem Zeitpunkt wollte Boito wirklich den Bruch mit der italienischen Operntradition. In seinen beiden Musikdramen hielt auch er am Primat des gesungenen Wortes, an der Melodie und dem Gesang fest.[60] Obgleich als Texter mühelos und kunstvoll, scheiterte Boito als Komponist gerade an „starker Bemühung" (Benedetto Croce) und „zuviel Reflexion" (Giuseppe Verdi) - seine beiden Opern blieben Achtungserfolge. Giuseppe Verdi hingegen musste sein Arbeitstempo deutlich verlangsamen, sich den hierfür notwendigen finanziellen Spielraum zunächst mühsam erarbeiten, um - ohne die Vorherrschaft der Melodie aus den Augen zu verlieren – die bislang hektisch produzierte Oper nun allmählich zur musikalischen „Tragödie" umzubauen. Die Einflüsse, die hierbei eine Rolle spielten, seien zurückgestellt.

---

[58] Die Bezeichnung „Scapigliatura" wurde programmatisch aus Cletto Arrighis Novelle „La Scapigliatura e il 6 febbraio" abgeleitet.

[59] Vgl. Schreiber, U., Die Kunst der Oper, Bd.2. Frankfurt a.M. 1991, S. 665

[60] MEFISTOFELE (Mailand 1868) und NERONE (Mailand, postum 1924)

Entscheidend ist, dass Verdis Ansprüche an Sujet und Dichter zunehmen sollten. Noch im Jahr vor der Uraufführung seiner wohl populärsten Oper AIDA beklagte er gegenüber Ricordi den Mangel an guten Dichtern, der ihn häufig vom Komponieren abhalte.[61] Dass die Zusammenarbeit zwischen Boito und Verdi schließlich von Ricordi vermittelt wurde, scheint insofern kaum verwunderlich. Unbedachte Äußerungen der Scapigliati und trotzige Reaktionen Verdis hatten den Gegensatz nur künstlich erhitzt und über viele Gemeinsamkeiten hinweggetäuscht. Mit Boito als Librettisten an seiner Seite konnte Verdi mit seinen letzten Bühnenwerken, OTELLO und FALSTAFF (Mailand 1893), Maßstäbe für das italienische Musiktheater der Zukunft setzen.

Durch die Freundschaft mit Boito waren Bellaigue diese Zusammenhänge bestens vertraut – hier wird seine Interpretation plausibel. Bellaigue bestimmt als Zellkern der Verdischen Musik die kraftvolle vokale Melodie. Aus der Melodik entwickelt sich nach seiner Ansicht die Zweckgebundenheit des gesamten Werkes: Sowohl die frühen martialischen Werke als auch die elaborierten Musikdramen der mittleren und späten Periode dienen über den melodischen Transmitter der italienischen Sache. Ohne die als urnational empfundene Vorherrschaft des Gesangs jemals aufzugeben oder gar in Frage zu stellen, erweitert Verdi konsequent seine musikalischen Mittel. Sicherlich auch, weil es zu einem den europäischen Entwicklungen kongenialen italienischen Musiktheater keine Alternative außer der Lächerlichkeit geben konnte!

Die Jahrzehnte um die Jahrhundertwende zeigen in Frankreich und in stärkerem Maße in Italien eine rege Betriebsamkeit um Biographie und Musik Verdis. Trotz unterschiedlicher Ansätze der frühen Biographen hinsichtlich der Entwicklungslogik des Gesamtwerkes war man sich in den Punkten, die das italienische Nationalbewusstsein betrafen, offenbar einig: Verdis volkstümliche Opern der 1840er Jahre spendeten den Italienern Trost und Hoffnung im Kampf um die nationale Einheit; die im vermeintlichen „Burgfrieden" mit Arrigo Boito entstandenen Spätwerke sollten den durch die Wagner-Rezeption beschädigten Ruf Italiens als führende Opernnation wiederherstellen. Insofern ist eine Indienstnahme Verdis als nationale Identifikationsfigur hier kaum in Abrede zu stellen. Die Auseinandersetzung mit Verdi erschöpft sich jedoch nicht in einer einseitigen Akzentuierung der nationalen Dimension. Bellaigue macht deutlich, dass es Boito in weit stärkerem Maße um die Internationalisierung als um die Nationalisie-

[61] Vgl. Busch, H., Verdi-Boito. Briefwechsel, a.a.O., S. 8

rung der Kunst Verdis ging. Gerade dies sollte nur zu bald mit einem übermächtigen Ungeist konfrontiert werden, der mit dem Ersten Weltkrieg und dem einsetzenden Faschismus auch über Italien heraufzog und - einem Moloch gleich - alle Aspekte einer nationalen Identität für sich vereinnahmte.

2.3 Zwischenkriegszeit

Über die Verdi-Literatur im Faschismus trifft Birgit Pauls u.a. folgende Feststellung: „Die zweite Inflationswelle der Publikationen über Verdi rollte zwischen 1922 und 1943. [...] Herausragend ist dabei das Werk des Historikers Alessandro Luzio [...]", dessen 1924 erschiene Schrift GARIBALDI, CAVOUR, VERDI „wegen des extrem nationalistischen Duktus jener Zeit" vorgestellt wird.[62] Als weitere Belege der „Instrumentalisierung Verdis für die faschistische Politik" (Pauls) werden verschiedene Autoren angeführt, die 1941 eine Denkschrift[63] anlässlich des vierzigsten Todestages des Komponisten veröffentlichten; gemeinsam ist ihnen die plumpe Stilisierung Verdis zum musikalischen Soldaten: „Er ist Symbol und Synthese: er verkörpert ein Heldenepos und sein Volk".[64] Doch bilanziert Pauls positiv:

> „Aber nicht Verdis musikalische Ästhetik ließ sich für den Faschismus instrumentalisieren, sondern der „Mythos Verdi" [...] Dass Verdi hier keine exponierte Stelle einnahm, sondern eine Rolle im Konglomerat mit Mazzini und Garibaldi spielte, bewahrte seine mythische Disposition für die Nachkriegszeit. Seine Opern behielten durch den Gebrauch der gesamten Mythenkomposition des „Risorgimento" der Faschisten nicht den Ruch der nationalen Propagandamusik [...]."[65]

Obgleich die Autorin weder Verdis musikalische Ästhetik noch die hier indirekt aufgeworfene Frage, warum sich letztere gegenüber dem Versuch einer Instrumentalisierung als sperrig erwies beziehungsweise hätte erweisen können, näher erläutert, ist ihr dahingehend zuzustimmen, dass Verdis Musik die Zeit des Faschismus relativ unbeschadet überstanden hat. Ob dieser Vorgang allein der Physiognomie faschistischer Mythenkompositionen anzuhängen ist, sei dahingestellt.

Wichtig erscheint ein anderer Aspekt: Indem die biographische Auseinandersetzung mit Leben und Werk Verdis auf Gesichtspunkte einer

---

[62] Pauls, B., Verdi und das Risorgimento, a.a.O., S. 307
[63] "Verdi". Studie e memorie, hrsg. v. Sindacato nazionale fascista musicisti
[64] Di Marzio, C., zit. nach Pauls, B., Verdi und das Risorgimento, a.a.O., S. 309
[65] Pauls, ebd., S. 310

„nationalen Mythen-Komposition" (Pauls) reduziert wird, bekommt die scheinbar reibungslose Indienstnahme durch die italienischen Faschisten eine inhaltliche Folgerichtigkeit und Kontinuität; die Biographen der Jahrhundertwende, Autoren wie Pougin, Monaldi oder Bellaigue, leisteten offenbar nur das Vorspiel zu dem demagogischen Konzert der Jahre 1922-1943 in Italien. Entsprechend wäre der Zusammenbruch des Faschismus gleichzusetzen mit dem Anbeginn einer unabhängigen internationalen und demokratischen Verdi-Forschung, die sich über jeden nationalen Interpreten erhaben zeigt und allein für die werkorientierte Interpretation eintritt und die musikwissenschaftlichen Detailbetrachtung gelten lässt.[66]

Eine solche Kontinuität bzw. Diskontinuität ist fraglich. Nicht zuletzt finden sich auch in den 1930er Jahren eine Reihe von seriösen Verdi-Publikationen. Bis weit in die 1950er Jahre behielten diese Werke, die kaum als faschistische Propaganda abzutun sind, ihren Rang als Standardwerke über Leben und Werk Verdis. Hier ist nicht der richtige Ort, um die noch ausstehende Aufarbeitung der Verdi-Rezeption im Faschismus bzw. Nationalismus zu leisten. Dennoch kann dieser Bereich, zumal sich Verdis Ästhetik gegenüber der totalitären Indienstnahme offenbar als sperrig erweist, hier nicht unberücksichtigt bleiben. Ohne zu sehr zu vereinfachen, soll versucht werden, Entwicklungslinien innerhalb der Literatur- und Rezeptionsgeschichte der 1920er und 1930er Jahre aufzuzeigen.[67]

2.3.1 Toscanini und die Folgen

In vielen Briefen kritisierte Verdi die zuweilen willkürliche Aufführungspraxis seiner Werke.[68] Aber viele der traditionellen Sängerinnen und Sänger sowie die teilweise noch mit Dilettanten besetzten Orchester kleinerer Häuser waren schlichtweg mit seinen Ansprüchen überfordert - der Ärger war gewissermaßen vorprogrammiert. Nach Möglichkeit entschied Verdi selbständig über seine Premierenbesetzungen; notfalls war er sogar bereit, seinen szenischen und musikalischen Erwartungshorizont „durchzupauken", was zahlreiche Karikaturen illustrieren. Verdi resümiert im Jahre 1895:

---

[66] Vgl. Pauls, B., Verdi und das Risorgimento, a.a.O., S. 172

[67] Laut Vorankündigung der Veranstalter ist der von Gundula Kreuzer vorgesehene Beitrag für den Convegno Internazionale di Studi Verdi im Januar 2001 eben dieser Frage gewidmet: „Erzieher und Bannerträger an der Spitze des Volkes": aspects of Verdi reception in the third Reich.

[68] Vgl. bspw. Verdis Brief an Luccardi vom 1.12.1851

„Oh ja, es gab eine Zeit, in der alles von der Virtuosität der Kehle abhing. Für ‚Sonnambula' und ‚Norma' benötigte man Spezialisten. Die heutige Oper benötigt eine homogene Besetzung! Nicht mehr der Künstler ist verantwortlich für den Erfolg der Oper, sondern die Oper selber!"[69]

Die Briefstelle täuscht zunächst darüber hinweg, dass die italienischen Spielstätten diese Auffassung von der Autonomie der Oper, die Verdi seit LA FORZA DEL DESTINO, DON CARLOS oder AIDA konsequent vertrat, keineswegs sofort und umfassend realisierten - vielmehr handelte es sich um einen langsamen Prozess, der gegen viele Widerstände ablief. Spätestens in den 1860er Jahren existierten die alte und- in vorsichtigen Ansätzen - die neue Aufführungspraxis prinzipiell nebeneinander. Mögen bei manchen kleineren Opernhäuser finanzielle Erwägungen den Ausschlag gegeben haben, so blieben Spielstätten in Mittel- und Süditalien offenbar aus Überzeugung dem älteren Ideal verhaftet - mehrmals warf Verdi der dortigen Impresa Immobilität und Selbstgenügsamkeit vor - doch die Wirklichkeit war noch vielschichtiger:[70]

David Kimbell verweist auf die Funktion der „production books", die exakte szenische Anweisungen enthielten und zusammen mit der Partitur vertrieben wurden.[71] Dass Giulio Ricordi einige dieser von ihm verlegten Handreichungen selbst geschrieben hatte, belegt für Kimbell den wachsenden Einfluss der Verleger auf die Opernpraxis.[72] Ihr primäres Ziel war - neudeutsch gesprochen – die Produktvermarktung auf gleichbleibend hohem Niveau. Der unternehmerische Einfluss konnte im Zweifelsfall soweit gehen, dass beispielsweise Ricordi - wie eine Auseinandersetzung mit Arturo Toscanini (1867-1957) zeigt - sogar gerichtliche Schritte in Erwägung zog, um eine Aufführung zu untersagen.[73] Verglichen mit den üblichen Handreichungen zur „Disposizione scenica" - beispielsweise für AIDA - erreichte das „production book" für Verdis Alterswerk OTELLO eine qualitativ neue Dimension, was der musikdramatische Komplexität des Werkes nicht unangemessen war.[74] Schon vor Beginn der Proben für die Uraufführung hatte sich Giuseppe Verdi von der Impresa der Scala folgende Bedingungen zusichern lassen:

---

[69] Verdi am 12.10.1895; zit. n. Kimbell, D., Italian opera. Cambridge 1991, S. 561, Übersetzung nach engl. Text

[70] Vgl. Verdis Brief vom 20.8.1872 in: Busch, H., Verdi Briefe, a.a.O., S. 320

[71] Vgl. Kimbell, D., ebd., S. 563

[72] Vgl. ebd.

[73] Vgl. Sachs, H., Toscanini. New York 1978, S. 120

[74] Vgl. Budden, J., The Operas of Verdi, Bd.3, a.a.O., S. 389

„[...] Es ist meine vollständige Vollmacht, die Proben aufzuheben und die Vorstellung selbst nach der Generalprobe zu verhindern, wenn entweder die Aufführung oder die Inszenierung oder irgend etwas anderes mir in der Leitung des Theaters nicht zusagen sollte."[75]

Noch vor Ablauf der ersten fünfundzwanzig Vorstellungen des OTELLO an der Mailänder Scala begannen vier weitere italienische Spielstätten die Oper für das Jahr 1887 vorzubereiten.[76] Noch 1872/73 hatte Giuseppe Verdi verhindert, dass AIDA von Opernhäusern übernommen wurde, die nach seiner Auffassung den künstlerischen Anspruch an dieses Werk nicht hätten erfüllen können. Um dies für die geplanten Aufführungen in Parma (20.4.1872) und vor allem in Neapel (30.3.1873) sicherzustellen, übernahm Verdi persönlich die Leitung.[77]

Eine derart umfangreiche Qualitätssicherung konnte Verdi für seinen OTELLO aus physischen Gründen nicht mehr leisten. Es ist davon auszugehen, dass alle vier Spielstätten mit der Partitur auch das „production book" erhielten. Die angemessene Umsetzung des Aufführungsmaterials gewährleisteten nunmehr Emanuele Muzio (1821-1890) und Franco Faccio. Verdis langjähriger Schüler Muzio reiste nach Rom und Venedig, um die dortigen Produktionen zu beobachten und gegebenenfalls zu beraten. Wie Arrigo Boito hatte auch dessen Freund und ehemaliger Kommilitone Franco Faccio, der seit dem Tode Angelo Marianis am 13. Juni 1873 als führender italienischer Dirigent galt, sein Verhältnis zu Verdi grundlegend geändert.[78] Noch während Faccio die Repliken des OTELLO in Mailand dirigierte[79], wa-

[75] Busch, H., Verdi – Boito. Ein Briefwechsel, a.a.O., S. 161f

[76] Im Jahr der Uraufführung wurde OTELLO noch in Brescia (Teatro Grande), Rom (Teatro Costanzi) Parma (Teatro Regio) und Venedig (Teatro Grande) gegeben. 1888 sollten mit Bologna (Ltg. Faccio), Fermo (Ltg. Cimini), Florence (Ltg. Usilio), Genoa (Ltg. Cimini), Messina (Ltg. Rossi), Modena (Ltg. Usiglio),Napoli (Ltg. Gialdini), Palermo (Ltg. Bassi), Trento (Ltg. Cimini) und Treviso (Ltg. Cimini) weitere zehn Häuser das Stück inszenieren. Vgl. Kaufman, T., Verdi and his Major Contemporaries. A Selected Chronology of Performances with Casts. Garland 1990

[77] Neben den von Verdi persönlich geleiteten Aufführungen wurde AIDA im Jahre 1872 in Chieti (Ltg.: Cazzulani) und Padua (Ltg. Faccio), sowie 1873 in Ancona (Ltg. Usiglio) und Trieste (Ltg. Faccio) gegeben. Die erste Produktion in den USA (26 November 1873, NY, Academy of Music) leitete Verdis langjähriger Schüler Emanuele Muzio. Die deutsche Erstaufführung (20. April 1874, Berlin) fand in Berlin (Ltg.: Eckert) und bezeichnenderweise neun Tage vor der Wiener Erstaufführung statt. Vgl. Kaufman, T., a.a.O.

[78] Faccio dirigierte sowohl die europäische Erstaufführung der AIDA als auch die Uraufführung des OTELLO an der Scala.

[79] Hans Busch weist auf fünfundzwanzig Wiederholungen hin - auch für heutige

ren in Brescia, Parma, Rom und Venedig bereits Maestri concertatore mit der Aufgabe betraut, die Aufführung des OTELLO vorzubereiten. Faccio erschien jeweils wenige Tage vor der Premiere, um letzte Korrekturen an der Arbeit des „Probenkapellmeisters" vorzunehmen und leitete dann die Premiere.[80]

Allerdings waren derartige Anstrengungen um Werktreue im italienischen Opernbetrieb der Jahrhundertwende die Ausnahme. Nach wie vor dominierten sowohl die Belange von Sängerinnen und Sänger als auch die Wünsche und Gepflogenheiten des Publikums gegenüber dem gedruckten Werk. Dies betraf im ausgehenden 19. Jahrhundert vor allem die Repertoire-Stücke, zu denen neben einigen Werken des Frühwerks SIMONE BOCCANEGRA (Venedig 1857), UN BALLO IN MASCHERA und LA FORZA DEL DESTINO gehörten - in besonderem Maße jedoch Verdis Operntrias: „They were the bread and butter of every provincial theatre in Italy and, indeed, of the major opera houses of Italy [...]" schreibt Howard Taubman, der Toscanini lange Jahre im Auftrag der New York Times begleitete.[81]

Waren Passagen zu schwierig, wurden sie transponiert, ausgetauscht oder einfach ganz gestrichen. Die Konsequenz waren unangenehme tonartliche Rückungen, die vom Publikum scheinbar ebenso akzeptiert wurden wie grobe Tempo-Abweichungen - dokumentiert beispielsweise die Gazzetta die Parma 1895 über einen TROVATORE am Teatro Regio. Obgleich die Kritik die Aufführung nicht überdurchschnittlich lobt, wurde diese mehrfach durch Beifall unterbrochen; der Tenor des Abends, Eugenio Galli, wurde vom Publikum nach der Arie „di quella pira" immer wieder an die Vorderbühne zitiert.[82] Andere Kritiken zeigen, dass man dem TROVATORE Grauen und Leidenschaft genommen und ihn zu einem oberflächlichen Mantel- und Degenstück gemacht hatte.[83] Taubman bilanziert: „False tradi-

Verhältnisse noch eine gewaltige Zahl.

[80] Beispielsweise berichtete die „Gazzetta di Parma" von den ersten Proben Faccios in Parma am 9.9.1887: „Die Probe geriet großartig und Maestro Faccio bedankte sich [...] in aller Öffentlichkeit bei Maestro Pio Ferrari für die geleistete Arbeit" (Gazzetta di Parma, 10.9.1887). Faccio war direkt aus Brescia angereist; die Premiere in Parma fand am 13.9.87 statt. Obgleich diese Arbeitsteilung hier im Sinne einer Qualitätssicherung interpretiert wird, muss darauf hingewiesen werden, dass es sich um eine ältere Praxis im italienischen Musiktheater handelte. Vgl. Sachs, H., Toscanini, a.a.O., S. 42

[81] Taubman, H., The Maestro: The Life of Arturo Toscanini. New York 1951, S. 98

[82] Vgl. „Gazzetta di Parma" vom 27.1.1895

[83] Carlo d'Ormeville spricht davon, dass „verstaubte Helme und schleifende Umhänge" im TROVATORE üblich waren. In: „Gazzetta dei Teatri"; zit. nach Sachs, H., Toscanini, a.a.O., S. 121

tions had encrusted these pieces."[84] Auch Werke anderer Komponisten blieben nicht verschont, wie folgender, ebenfalls von Howard Taubman[85] überlieferte Dialog zwischen dem Dirigenten Arturo Toscanini (1867-1957) und dem Tenor Antonio Scotti (1866-1936) während der MEISTERSINGER-Proben für die Eröffnungsvorstellung der Mailänder-Scala 1898 zeigt:

> „Who made those cuts?" the conductor demanded. „I don't know," Scotti said. „They were in my score. Maybe the publisher." „I don't make them," Toscanini said coldly. „But we are only a few days from the opening," Scotti protested. „I'm sorry," Toscanni said. „I don't make them".[86]

Toscanini sollte zu Beginn des neuen Jahrhunderts den endgültigen Bruch mit der älteren Aufführungspraxis einleiten und damit der Verdi-Interpretation neue Impulse geben. Bereits während seiner Jugend und Studienzeit[87] in Parma hatte er sich eingehend mit Verdis Musik beschäftigt. Unmittelbar nach seiner erfolgreichen Abschlussprüfung in Parma ließ er sich 1885 als Cellist für eine Operntournee nach Brasilien verpflichten. Dass der Neunzehnjährige am 30.6.1886 in Rio de Janeiro anstelle des unfähigen brasilianischen Dirigenten Leopoldo Miguez kurzfristig die musikalische Leitung der AIDA übernahm und schließlich in den folgenden Wochen die anderen zwölf Werke der Tournee dirigierte (darunter Verdis Operntrias), gehört keineswegs ins Reich der Legende; in der brasilianischen Presse wurde bewundert, dass er keine einzige Partitur benötigte.[88] Trotz seiner italienischen Herkunft und der überragenden Kenntnisse des Verdischen Œuvres war Toscanini aber auch ein glühender Anhänger Richard Wagners.[89]

---

[84] Sachs, H., Toscanini, a.a.O., S. 121

[85] Howard Taubman arbeitete lange Jahre für die „New York Times" und begleitete mehrfach das von Arturo Toscanini geleitete NBC Symphony Orchester.

[86] Taubman, H., The Maestro: The Life of Arturo Toscanini, a.a.O., S. 81 - Obgleich sich Toscanini in diesem Dialog gegen die Kürzungen ausspricht „hat er selber gestrichen, jedoch aus anderen Gründen." Vgl. Sachs, H., Toscanini, a.a.O., S. 81

[87] Toscanini studiert von 1876 bis 1885 am Königlichen Konservatorium in Parma. „Verdi war mit fünf seiner Opern der große Matador des lokalen Repertoires, vom frühen Ernani bis zur nahezu jugendfrischen Aida. Vgl. Sachs, H., ebd.

[88] Vgl. Sachs, H., Toscanini, a.a.O., S. 36ff.

[89] Als Student begleitete Toscanini die Lohengrin-Aufführung (Parma, Teatro Regio 1884) In späteren Jahren schrieb er über dieses Erlebnis: „Von der ersten Probe an - oder sogar von den ersten Takten des Vorspiels an - wurde ich von magischen, überirdischen Gefühlen überwältigt; die himmlischen Harmonien enthüllten mir eine neue Welt, eine Welt, von deren Existenz niemand auch nur die leiseste Vorstellung gehabt hatte, bis Wagners transzendenter Geist sie entdeck-

Toscaninis Aufstieg zum führenden italienischen Dirigenten begann noch im Jahr der Südamerikatournee mit dem Dirigat der heute vergessenen Oper EDMEA des Mailänders Alfredo Catalani (1854-1893) in Turin und fand 1898 mit dem Ruf an die Mailänder Scala einen ersten Abschluss. Die von Howard Taubman akribisch zusammengestellte Übersicht seiner Opern-Verpflichtungen in diesem Zeitraum zeigt, dass Toscanini bis zu seinem fünfundzwanzigsten Lebensjahr fast ausschließlich Repertoire dirigierte.[90] Erst 1892 änderte sich dies: Er leitete Uraufführungen für Komponisten wie Ruggiero Leoncavallo (1857-1919) oder Giacomo Puccini (1858-1924)[91] und mit dem FLIEGENDEN HOLLÄNDER erstmalig eine Wagner Oper.[92]

Da sich schon für die „Repertoire-Zeit" zwischen 1886 und 1892 vielzitierte Episoden finden, in denen der für seine Hitzköpfigkeit bekannte Toscanini sich vehement gegen verkrustete Traditionen wehrte, steht zu vermuten, dass erst sein gestiegener Bekanntheitsgrad die neue Gangart umfassend ermöglichte. Mit Sorgfalt und Energie widmete er sich Richard Wagner und dirigierte mit TANNHÄUSER, der GÖTTERDÄMMERUNG, TRISTAN UND ISOLDE sowie der WALKÜRE einen nicht unerheblichen Teil von Wagners Werken. Aus Verdis Œuvre finden sich in dem besagten Zeitraum nur die beiden Alterswerke, offenbar wurde FALSTAFF dabei von Toscanini bevorzugt.

Zwar war Toscanini niemals „Wagnerianer" im engeren Sinne, doch hatten die Erfahrungen der „Repertoire-Zeit" tiefe Spuren hinterlassen. Unter dem Eindruck der chaotischen Zustände in der Aufführungspraxis italienischer Werke mussten ihm die Ideen des deutschen Musikdramatikers wie eine Offenbarung erscheinen. Zugunsten der Werke bestand auch Toscanini nun auf einer Verdunklung des Zuschauerraumes, dem Publikum wurden Unterbrechungen und das Einfordern von Zugaben durch Schilder im Foyer untersagt. Jedes Element der Aufführung wollte Toscanini perfektio-

---

te." Zit. nach Sachs, ebd. S. 31

[90] Toscanini dirigierte zwischen 1886 und 1892 folgende Verdi-Opern: I LOMBARDI (Casale Monferrato 1887); LUISA MILLER (Turin 1891); SIMON BOCCANEGRA (Genua 1891/92); AIDA (Macerata 1888; Novara 1888/89; Voghera 1889;), LA FORZA DEL DESTINO (Mailand, Teatro dal Verme 1888; Novara 1888/89). Angaben nach Taubman, H., The Maestro: The Life of Arturo Toscanini, a.a.O., S. 77

[91] Beispielsweise PAGLIACCI (Mailand 1892, Teatro dal Verme); GUGLIELMO SWARTEN (Rom 1892) und SAVITRI (1894 Bologna 1894)

[92] Harvey Sachs stellt in diesem Zusammenhang fest, dass Toscanini den FLIEGENDEN HOLLÄNDER bereits 1886 in Turin für Pomé einstudierte.

niert wissen. Eine Probe des FALSTAFF unterbrach er, um die Choristen auf unpassendes Schuhwerk hinzuweisen. Eine gleichsam noch größere Aufmerksamkeit galt der musikalischen Seite. Wolf-Dieter Peter schreibt darüber: „Er erhob die Partitur zur sakrosankten Richtschnur, war bis zur Weißglut von dem Wunsch beseelt, den Absichten des Komponisten [...] so nahe wie irgendmöglich zu kommen."[93]

Unweigerlich weckte Toscanini durch seine Rigorosität in der Aufführungspraxis die Aufmerksamkeit und Bewunderung Verdis und Boitos. Im Gegensatz zu manchen Gegnern, die Toscanini abfällig „Kapellmeister" nannten[94], hatte Boito schon an dessen Bemühungen um Verdis PEZZI SACRI - einem kirchlichen Spätwerk - erkannt, dass Toscaninis Rigorosität und klangliche Raffinesse zwar an Wagners Ästhetik geschult und durch sein Interesse für die deutsche Instrumentalmusik entscheidend geprägt worden war, all dies jedoch fernab nationaler Ränke nur dem Ziel diente, „Menschen das göttliche Licht der Kunst zu bringen."[95] Toscanini musste Boito als adäquates Instrument erscheinen, um – hier sei an Bellaigue erinnert - die italienische Opernbühne neu zu profilieren. Die Ernennung Toscaninis zum musikalischen Direktor der Mailänder Scala war zentraler Bestandteil des Vorhabens.

Aufgrund von Querelen innerhalb der Leitung der Scala und nicht zuletzt aus finanziellen Erwägungen hatte die Stadt Mailand das Opernhaus für die Spielzeit 1897/98 vorübergehend geschlossen. Ein sofort eingesetzter Verwaltungsrat beschloss neben weiteren Finanzreformen die Leitung des Theaters auf zwei Personen zu konzentrieren: auf den Generalintendanten und den musikalischen Direktor. Arrigo Boito, der als stellvertretender Leiter im Verwaltungsrat fungierte, konnte trotz erheblicher Bedenken gegen den italienischen „Wagnerianer" die Ernennung Toscaninis durchsetzen.[96] Schon die ersten Spielzeiten trugen dessen Handschrift: Wagners MEISTERSINGER und Verdis FALSTAFF in der Saison 1898/99; entsprechend folgten SIEGFRIED und LOHENGRIN (Weimar 1850) sowie OTELLO in der Spielzeit 1899/1900.

Früher oder später musste Toscanini sich mit dem Problem der Repertoire-Opern auseinandersetzen. Im Unterschied zur Zeit vor 1892 konnte er jetzt radikaler auftreten. Mit einer kompromisslosen Neuin-

---

[93] Peter, W.-D., „Ich bin ein Mann des Theaters!": Aspekte der Verdi Interpretation in: Bermbach, U., [Hrsg.], Verdi Theater. Stuttgart 1997, S. 232

[94] Taubman, H., The Maestro: The Life of Arturo Toscanini, a.a.O., S. 83

[95] Boito zit. nach Sachs, H., Toscanini, a.a.O., S. 170

[96] Vgl. Sachs, H., Toscanini, a.a.O., S. 94

szenierung der Oper IL TROVATORE wandte er in der Spielzeit 1901/02 seine Prinzipien erstmals auf ein älteres Werk Verdis an.[97] Mit einschneidenden Änderungen legte Toscanini in allen Bereichen der Aufführung den ursprünglichen Willen des Komponisten und den verdeckten Geist seiner Komposition wieder frei – vielleicht auch noch mehr als das. Helme und Umhänge, irgendwann üblich geworden, wurden von der Bühne verbannt. An dem einzigartigen Hörerlebnis zeigte sich dann die ganze Detailbesessenheit Toscaninis; er deckte in Chor und Orchesterstimmen feinste musikalische Stimmungen auf - nicht zu reinem Selbstzweck, sondern um die Homogenität des Ganzen zu unterstreichen, was auch die zeitgenössische Kritik hervorhebt.[98]

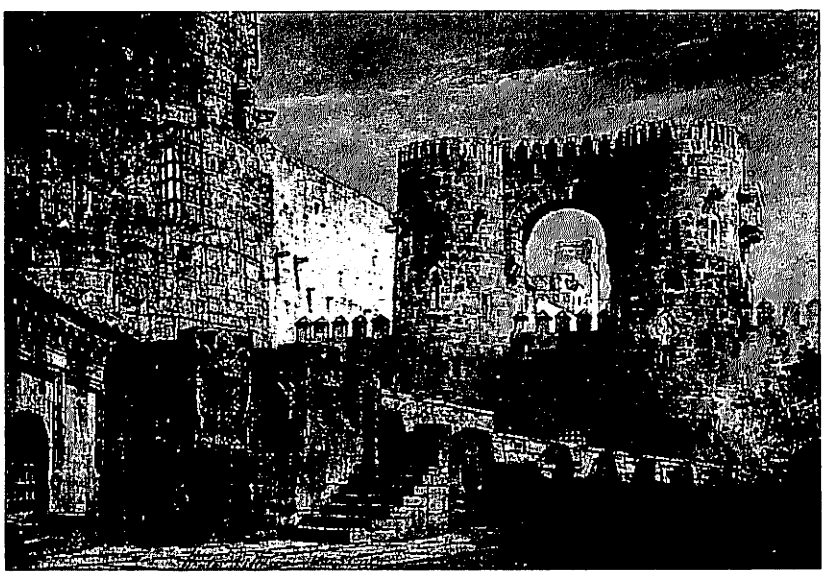


ABB. 1: Bozzetto für IL TROVATORE, 4. Akt, Vittorio Rota, Mailand 1901/1902

[97] Giulio Ricordi versuchte vergeblich, die Aufführung des TROVATORE durch Toscanini zu verhindern, da er dessen „Wagnerianisierung" befürchtete. Allein Boitos Intervention konnte verhindern, dass der Verleger gerichtliche Schritte einleitete. Harvey Sachs vermutet im Zusammenhang mit dem TROVATORE, dass Toscanini, der bereits vier Wagner-Opern, jedoch nur zwei Werke Verdis (OTELLO und FALSTAFF) nunmehr weitere Werke Verdis ins Repertoire des führenden italienischen Opernhauses bringen wollte. Vgl. Sachs, H., Toscanini, a.a.O., S. 119f

[98] Harvey Sachs zitiert mehrere Kritiker der TROVATORE-Aufführung. Vgl. ders., Toscanini, a.a.O., S. 121f

Das von Vittorio Rota (1864-ca.1931) für die Toscanini-Aufführung entworfene Bühnenbild (ABB. 1) verlieh dem Werk eine beeindruckende Atmosphäre. Die im Archiv der Scala verwahrte Skizze zum 4. Akt (1. Bild) umgibt den in Dunkelheit liegenden Palastflügel mit einer dramatischen Lichtkomposition, die aus vier verschiedenen Quellen gespeist wird (indirektes und direktes Mondlicht, Scheiterhaufen und Beleuchtung der Zelle Manricos). Das Vorbild dieser Skizze ist - wohl kaum zufällig - das Bühnenbild der Uraufführung aus dem Jahre 1853.[99]

Dem TROVATORE folgten in der kommenden Spielzeit (1902/03) mit LUISA MILLER und UN BALLO IN MASCHERA weitere ambitionierte Projekte. Auch diesmal wurden die Opern „analysiert, gereinigt und entschlackt" (Sachs). Wenn Toscanini sich zwischen 1904 und 1929 (erstes Zerwürfnis mit der Scala und endgültiger Bruch mit dem faschistischen Italien) zunehmend mit rein symphonischer Musik beschäftigte, blieb sein Engagement für die Rehabilitierung der mittleren Verdi-Opern ebenso vorhanden wie seine Leidenschaft für Wagner. Nicht unbedeutend für die Verdi-Rezeption ist dabei die Tatsache, dass Toscanini durch sein Verpflichtungen in Nordamerika zum führenden internationalen Dirigenten aufstieg. Die analytische Auseinandersetzung mit Verdis Musik sollte dabei immer neue Türen aufstoßen. Neben dem wachsenden Interesse breiter Bevölkerungsschichten war ein Dirigent wie Toscanini zunehmend auf weiterführende Informationen und auf professionelle Informanten angewiesen. Der Musikwissenschaftler sollte nun für alle Fragen der Werktreue zum professionellen Zulieferer des Dirigenten werden.

Durch seine Reformen konnte Arturo Toscanini aber nicht nur die schon von Verdi beanspruchte Autonomie seiner Werke gegenüber den traditionellen Produktionsbedingungen durchsetzen, sondern bezeichnenderweise in den 1920er und 1930er Jahren auch entscheidend dazu beitragen, Verdis Leben und Werk weitestgehend vor der nationalen Indienstnahme zu bewahren. Er war schlichtweg nicht bereit, seine Leidenschaft für Verdis und für Wagners Musik unter dem Eindruck einer politischen Instrumentalisierung durch Faschismus und Nationalsozialismus aufzugeben. Gerade bei Wagner hatte dies eine gewisse Tradition. Brigitte Hamann schreibt in ihrer kenntnisreichen Biographie über Hitlers Lehrjahre in Wien: „Der [...] Arbeiterführer Dr. Wilhelm Ellenbogen wetterte [mit Blick auf die

[99] Vgl. Nigro, N., in: „Sorgete! Ombre serene!" !": L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano , hrsg. v. Petrobelli, P. u.a., Katalog zur Ausstellung. Parma 1994, S. 186f. Die Skizze aus dem Jahre 1853 befindet sich ebenfalls in dem Katalog. Das Original ist in Privatbesitz.

Deutschnationale Rezeption Wagners] in Arbeiterversammlungen gegen ‚die neuste Wagnerverhunzung'."[100] Indem Toscanini – vielen Bedenken zum Trotz - die Werke Verdis und Wagners im internationalen Repertoire hielt, konnte er dazu beitragen, dass diese die Zeit bis 1945 im Prinzip unbeschadet überstehen konnten. Gegenüber einer zunehmend nationalistischen Lesart der Risorgimento-Thematik, die vordergründig auf martialische Stimmungen und Situationen rekurrierte, blieb durch diese demokratische Rezeption der künstlerische Anspruch ebenso unangetastet wie der zutiefst humanistische Anspruch vieler Werke bewahrt wurde.

Ob allein Verdis Ästhetik ausgereicht hätte, seine Musik für menschenverachtende Zwecke zu instrumentalisieren, bleibt hier noch offen. Im Sinne einer Ästhetik der Befreiung wäre allerdings zu vermuten, dass sich Verdis „tönend bewegte Formen" (Hanslick) auch aus ihrem eigenen Geiste heraus der Indienstnahme versperren. Eine Instrumentalisierung für menschenverachtende Zwecke bliebe stets vordergründig; ein sensibler Zuschauer und Zuhörer würde den Widerspruch sofort empfinden.

2.3.2 Werfel und die „Verdi-Renaissance"

Einen separaten Weg beschritt die von Toscanini begonnene Rehabilitierung Verdis auf deutschem Boden. Obgleich schon die Zeitgenossen für Verdis wachsende Beliebtheit während der 20er Jahre den Begriff „Renaissance" einführten, darf dies nicht zu der Annahme verleiten, hier läge ein genuin deutsches Phänomen vor.[101] Aber es gab spezifisch deutsche Voraussetzungen: zunächst die Rahmenbedingungen der Weimarer Republik.

Mit der zeitweiligen Stabilisierung während der Ära Gustav Stresemanns (1878-1929) ging eine kulturelle Blütezeit einher, von der Verdis Opern profitierten. Auch die gleichzeitige Krise der Wagnerschen Musik in der Folge des Ersten Weltkrieges mag eine Rolle gespielt haben. Nur mit Mühe konnte Siegfried Wagner[102] (1869-1930) Anfang der 20er Jahre die zur Wiederaufnahme der Bayreuther

[100] Hamann, B., Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators. München 1996, S. 95

[101] Der nach meinen Erkenntnissen früheste Beleg stammt vom 22.3.1926. Anlässlich einer Besprechung der MACHT DES SCHICKSALS benutzt der Kritiker der „Sächsischen Tageszeitung" ausdrücklich den Ausdruck „Verdi-Renaissance"! Quelle: Archiv Semperoper Dresden, private Kritikensammlung

[102] Vgl. Pachl, P.P., Siegfried Wagner: Genie im Schatten. München 1988, S. 325f.

Festspiele notwendigen Mittel beschaffen.[103] Karl Schönewolf schrieb am 23.3.1926 in den „Dresdner Neuen Nachrichten":

> „Die Zeit ist Verdi günstig. Genauer gesagt: sie ist dem Gesangs-Prinzip der Oper überhaupt wieder günstig. Der sinfonisch-literarischen Oper ist man müde geworden; sie scheint keine Möglichkeiten mehr zu erschließen. Wagner gegenüber, den man den Sündenbock schilt, wird Verdi erhoben [...]."[104]

Doch Schönewolf scheint zu übertreiben. Ein so extremer Gegensatz lässt sich im deutschen Bühnenalltag der 1920er Jahre nicht verifizieren. So liegt die Zahl der Wagner-Aufführungen an 135 deutschen Häusern in der Spielzeit 1927/28 mit 1576 noch leicht über der entsprechenden Anzahl von 1513 aufgeführten Verdi-Opern.[105] Dennoch wird die „Verdi-Renaissance" auch als Bruch mit Wagner gedeutet:

> „Junge Menschen, in der Missachtung der italienischen Oper und in der Vergötterung Wagners erzogen, fühlten sich enttäuscht [...] und kehrten Melodie- und Spielhungrig zur Oper zurück, vor allem zu deren höchster Vollendung in Verdi."[106]

Angestoßen wurde die „Verdi-Renaissance" auch durch die 1924 erschienene epische Novelle „Verdi: Roman der Oper" von Franz Werfel (1890-1945). Mit Blick auf die Oper DIE MACHT DES SCHICKSALS[107] schreibt beispielsweise die „Sächsische Tageszeitung" am 22.3.1926: „Der von Werfels bekanntem Verdi-Roman mächtig geförderten Verdi-Renaissance dankt man es, dass jetzt die Dresdner, als die erste der großen deutschen Opernbühnen, das Werk herausbrachte."[108]

Seit seiner Jugend war Werfel von Verdis Musik überzeugt und gehörte während der Weimarer Republik zu den führenden Verfechtern der sogenannten „Verdi-Renaissance". Werfels deutsche Nachdichtungen der Opern LA FORZA DEL DESTINO, SIMONE BOCCANEGRA

---

[103] Der Bühnenbildner Kurt Söhnlein gab anlässlich der Wiedereröffnung der Festspiele im Jahre 1923 zu bedenken: „[...] Menschen und Dinge haben sich in den zehn Schicksalsjahren gewandelt. Im Szenen-Bereich hahen sich grundlegend neue Anschauungen und Formen herausgebildet. Bayreuth aber sollte aus Geldmangel mit den Vorkriegs-Dekorationen beginnen." in: Pachl, P.P., Siegfried Wagner, a.a.O. S. 337

[104] Quelle: Archiv Semperoper Dresden; private Kritikensammlung

[105] nach: „Organ of the Imperial League of Opera"; Grundlage sind 135 deutschsprachige Häuser zit. in: Toye, F., Verdi: His Life and Works, Preface, S.XII, London 1931 (repr.: New York 1972); Sowohl Verdi als auch Wagner liegen um 600 Aufführungen höher als jeder andere Komponist.

[106] Puttkamer, A.v., Franz Werfel: Wort und Antwort. Würzburg 1952, S. 68

[107] Originaltitel: LA FORZA DEL DESTINO

[108] Quelle: Archiv Semperoper Dresden a.a.O.

und DON CARLOS und seine zahlreichen Verdi-Essays wurden jedoch noch von dem hohen Bekanntheitsgrad des Romans übertroffen, der, wie oben angesprochen, einerseits die Rückkehr Giuseppe Verdis in die Spielpläne forcierte, andererseits - durch den von Werfel romanhaft aufgebauschten Gegensatz zwischen Verdi und Wagner - eine scharfe Debatte um die Ästhetik des Musiktheaters provozierte.[109] Natürlich ist die Konfrontation der beiden Künstler keine originäre Erfindung Werfels, sondern schon in der Debatte der „Scapigliatura" präformiert. Indem Werfel den Verdi-Wagner-Konflikt aufgriff und literarisch verarbeitete, erreichte er eine neue Anschaulichkeit dieser Problematik. Wenn mit dem beginnenden Totalitarismus in Europa die Verdi-Opern geradezu kategorisch auf ebendiesen nationalen Kontext verpflichtet werden, wäre aber auch die Frage zu stellen, ob und inwiefern dies von Franz Werfel möglicherweise unwillentlich gefördert wurde. Eine Schwierigkeit besteht – wie schon in dem bei Bellaigue skizzierten Zusammenhang - darin, dass sich im Werfelschen Verdi-Projekt starke Elemente beider Entwicklungen finden: nationale Indienstnahme und internationale Öffnung.

Seit dem Jahr 1911, also kurz nach Franz Werfels Matura (1909), entstanden erste Notizen und Entwürfe zum Verdi-Roman.[110] Im Rahmen der Feierlichkeiten zum zehnten Todestag Verdis war in diesem Jahr in Prag das REQUIEM (Mailand 1874) gegeben worden; unter den Ausführenden waren mit Luisa Tetrazzini (1871-1940) und Enrico Caruso (1873-1921) Interpreten, die bereits mit Toscanini gearbeitet hatten.[111] Auch betont Werfel, dass er während seiner Schulzeit am k.u.k. Deutschen Gymnasium in Prag hinreichend Möglichkeiten hatte, das Objekt seiner Verehrung zu studieren.[112] Im Jahr 1923, während eines fünfwöchigen Aufenthaltes in Venedig, konnte

---

[109] Im Jahre 1929 waren bereits 60.000 Exemplare verkauft. Eine zweite Auflage sowie die italienische Übersetzung folgten 1930. Vgl. GROVE OPERA, Artikel: Werfel

[110] Vgl. Werfel, F., Verdi, in: ders. Franz Werfel, Gesammelte Werke in Einzelbänden, hrsg. von Beck, K. Frankfurt a.M. 1991, S. 9 (Vorbericht)

[111] Kühner, H., Franz Werfel und Giuseppe Verdi, in: Bollettino ISV, Anno I, N.3, Parma 1960, S. 1393

[112] Das 1883 wiederaufgebaute Prager Nationaltheater (Národni Divadlo) gab allein zwischen 1888 und 1918 399 Verdi-Aufführungen. Nach Smetana und Dvorak lag Verdi damit - vor Wagner und Mozart - an dritter Stelle in der Beliebtheit beim Prager Publikum. Vgl. Ludvová, J., Artikel: Prague, in: GROVE OPERA. Franz Werfel selber resümiert: „Ich hatte als Gymnasiast in meiner Vaterstadt das Glück, hinreißende Aufführungen einer italienischen Opernstagion zu erleben. Damals traf mich der verzehrende Blick Verdis zum ersten Mal." Werfel, F., Verdi in seiner Zeit, in: ders., Zwischen oben und unten. München 1975, S. 353f

er endlich den Schauplatz seines Romans näher erkunden. Die Ereignisse des Romans spielen in einem engen zeitlichen Rahmen - die ersten Wochen des Jahres 1883. Werfel setzt jedoch häufig Rückblenden ein.

Den biographischen Hintergrund der Handlung bilden zwei Momente: ein auffällig langer Zeitraum von fünfzehn Jahren - d.h. zwischen AIDA (1871) und OTELLO (1886) - , in dem Verdi kein neues Werk für die Opernbühne veröffentlichte; zweitens die Pläne Verdis, eine Oper nach Shakespeares Dichtung KÖNIG LEAR zu komponieren. Dieses Vorhaben kam über das Stadium einiger Skizzen nicht hinaus. Ihre Dynamik entwickeln diese biographischen Elemente jedoch erst, indem Werfel sie als durch Wagners Musikdramen ausgelöste Schaffenskrise interpretiert. Brillant transformiert er in seinem Roman den eigentlichen Konflikt um die Ästhetik des Musiktheaters auf andere Ebenen - einerseits der von Selbstzweifeln zermürbte Verdi in einem einsamen venezianischen Hotelzimmer, andererseits der erfolgreiche und auch von den Italienern bejubelte Wagner, der im Palazzo Vendramin fürstlich Hof hält. Verdis vergebliche Versuche, den KÖNIG LEAR zu komponieren, lässt Werfel zum Sinnbild eines erbitterten und vermeintlich hoffnungslosen Kampfes gegen Wagner werden, der durch eine von Verdi unberührte Partitur des TRISTAN quasi räumlich im Hotelzimmer präsent bleibt. Verdi muss erst sein Ringen beenden und den Notenpack des LEAR, das Zeugnis des Kampfes, den Flammen übergeben[113], um die Partitur des TRISTAN aufzuschlagen:

> „Der Maestro hatte geglaubt, in dem durch eine unbekannte Hand eingeschmuggelten Geschenk sein Todesurteil zu finden. Soweit aber das Auge den Klang einem schlechten Leser [sic!] vermittelte, [...] nein, sie [die Tristan-Partitur] konnte sein eigenes Werk nicht aufheben und ungeschehen machen."[114]

Indem Werfels Verdi die völlige Verschiedenheit der Werke erkennt, kann er sich aus dem Trauma befreien und zu neuer Produktivität finden. Den OTELLO als das Ergebnis vor Augen formuliert Norbert Abels: „Eine Apotheose der Schaffenskraft folgt den langen Jahren des Selbstzweifels."[115] Am Schluss vermischen sich ein weiteres Mal fiktive und reale Ebene. Seinen Entschluss, Wagner aufzusuchen und ihm die Freundschaft anzubieten, kann Werfels Verdi nicht mehr umsetzen. An dieser Stelle treffen die Wirklichkeiten aufeinandertreffen,

---

[113] Vgl. Werfel, F., Verdi: Roman der Oper. Frankfurt a.M. 1991, S. 327f
[114] Ebd., S. 374
[115] Abels, N., Franz Werfel. Reinbek b. Hamburg 1990, S. 69

denn Richard Wagner starb tatsächlich am 13.2.1883 im venezianischen Palazzo Vendramin. Insgeheim musste Wagners Tod für den Roman-Verdi zum sichtbaren Zeichen der eigenen musikalischen Wiederauferstehung werden.[116]

Der historische Verdi hatte sich während des von Werfel gewählten Zeitraumes gar nicht in Venedig aufgehalten, sondern war - wenngleich ohne Begeisterung - mit einer Revision des DON CARLOS auf seinem Landsitz in der Nähe von Parma beschäftigt.[117] Auch finden sich nach 1867 keinerlei Hinweise mehr auf RE LEAR; und den OTELLO diskutierte Verdi bereits seit 1880 mit Arrigo Boito.[118] Am 19.11.1871 besuchte Verdi in Bologna zum einzigen Mal eine Aufführung Richard Wagners in Italien - den von Angelo Mariani (1821-73) dirigierten LOHENGRIN.[119] Seine überaus kritischen Randnotizen in der Partitur der Wagner-Oper[120] und vor allem der triumphale Siegeszug seiner AIDA, der wenige Wochen später, am 24.12.1871, beginnen sollte, lassen keinerlei Selbstzweifel bei Verdi vermuten.

Werfels konstruierte Konfrontation zwischen Verdi und Wagner muss vielmehr vor dem Hintergrund seiner eigenen Erfahrungen verstanden werden. Immer wieder beklagt er die Herabminderung Verdis gegenüber Wagner im deutschen Sprachraum.[121] Doch letztlich greift Werfel einer zukünftigen Debatte weit vorweg; die antithetische Zuspitzung des Romans (Oper oder Musikdrama / Verdi oder Wagner) schmilzt im letzten Teil dahin - angefangen von Verdis Entscheidung zur Feindesliebe über die Erkenntnis, dass „Wagner gar kein Feind, sondern nur die Chiffre des Selbstzweifels war."[122] In seinen Aufsätzen tritt Werfel vor allem für die frühen Verdi-Werke ein. Anlässlich einer Aufführung der LUISA MILLER in Berlin schreibt er: „Allzu flüchtig war bisher der Blick, den sie [die Musikkritik] in die Klavierauszüge von ‚I Lombardi alla prima crociata' oder ‚Macbeth' geworfen hat. [...]" Und um NABUCCO und RIGOLETTO vor dem Vorwurf Vielschreiberei zu verteidigen, betont Werfel ihren Wert im Zusammenhang mit dem Risorgimento:

---

[116] Vgl. Werfel, F., Verdi – Roman der Oper, a.a.O., S. 388

[117] Vgl. Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography. Oxford 1994, S. 667

[118] Vgl. ebd. S. 502; Busch, H., Verdi – Boito. Briefwechsel, a.a.O., S. 70ff.

[119] Vgl. Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 586 sowie Werfel, F. ebd, S. 44

[120] Vgl. Phillips-Matz, a.a.O., S. 586 und S. 862

[121] Werfel über Werfel: „Als ich dann von der Macht dieses Himmelsfeuers [Verdi] zu stammeln begann, wurde ich von den musikalisch neunmal Weisen bitter verlacht." in: ders., Zwischen oben und unten, a.a.O., S. 354

[122] Abels, N., Franz Werfel, a.a.O., S.70

„'La battaglia di Legnano' ist die Vollendung des heroisch politischen Opernstils, der für Verdis Jugend kennzeichnend ist. In der Geschichte der Kunst ist es übrigens niemals und niemandem als Verdi geglückt, kraft eines niederschmetternden Enthusiasmus politische Propaganda in Töne zu treiben und dabei Künstler zu bleiben. [...] Die ‚Schlacht von Legnano' ist die große politische Oper Verdis."[123]

Trotz der offenkundigen Propaganda opferte Verdi nach Werfels Auffassung keine der frühen Opern einem Risorgimento-Museum. Für den Schriftsteller konserviert beispielsweise der Gefangenenchor aus Verdis NABUCCO durch seine perfekte Balance von Kunst und Politik seine ursprüngliche Zweckgebundenheit absolut im Sinne einer Ästhetik der Befreiung. Die Erfahrung von Unterdrückung und Hoffnung trägt weit über den damaligen Rahmen hinaus. Voraussetzung ist dafür eine vergleichbare Erfahrung von Unterdrückung. Mit Blick auf den italienischen Faschismus in seiner Gegenwart konstatiert Werfel:

„Mit dem herrlichsten dieser Chöre, dem ‚Va pensiero sull´ali dorate' hat Verdi das Höchste erreicht, das einem Musiker beschieden sein kann. Er ist mit dieser Melodie damals und für alle Zeiten zum Freiheitssänger seines Volkes geworden. [...] Wer weiß, vielleicht wird sie noch einmal als Dankgesang erschallen, wenn die gegenwärtige Unterdrückung und Fremdherrschaft in Italien zerschmettert ist."[124]

Somit findet sich bei Werfel der Brückenschlag zwischen Verdis Früh- und Spätwerk: Alle Opern haben den Bezug zur „Italienischen Frage"; allerdings tragen sie ihren Kampf um die Nation gleichsam auf ästhetischer Ebene aus. Der Blick auf ein zeitgenössisches Urteil bekräftigt demgegenüber die rein nationale Deutung durch die Zeitgenossen. Der Kritiker des „Dresdner Anzeigers" schreibt über Werfels Ansatz:

„Immerhin war es keine erfreuliche Erfahrung, dass am 25. Todestage Giuseppe Verdis im Anfang dieses Jahres der Roman eines gleichsam nur mit poetischem Nationalismus für musikalische Dinge eingenommenen Dichters im Mittelpunkte der Gedenkreden stand."[125]

Trotz eines durch Dostojevskij geprägten Humanismus Werfels muss auch hier offen bleiben, ob dieser gut gemeinte „poetische Nationalismus" nicht als Vorstufe zu nationalistischer Indienstnahme missbraucht wurde. Insbesondere der Verdi-Roman ist in diesem Punkt häufig missverstanden worden. Die nationalen Elemente der

[123] Werfel, F., Die dunklen Jahre, in: Zwischen oben und unten, a.a.O., S. 350
[124] Ebd., S. 372
[125] Schnoor, H., in: „Dresdner Anzeiger" vom 21.3.1926

Dichtung waren von Werfel als Antithese einer zunehmend nationalistischen Gegenwart gemeint; dennoch konnte er nicht verhindern, dass die italienischen Faschisten zeitgleich zu seiner Arbeit an „Verdi: Roman der Oper" die Macht in Italien übernehmen sollten.

Werfel unterscheidet im Roman bewusst zwischen dem älteren Nationalgeist der 1848er Revolution, durch Verdi selber und den Senator vertreten, und einer Form von nationaler Romantik, die eher Flucht vor der Realität bedeutet und im Sinne von Restauration verstanden wird; sie wird von Werfel letztlich für den Faschismus verantwortlich gemacht. Hierfür findet sich in Werfels Roman eine Figur mit dem bezeichnenden Namen Italo, Wagner-Schwärmer und in seiner Ahnungslosigkeit auch noch verantwortlich für die Schwangerschaft Biancas.[126]

> „Seit Monaten tat Italo nichts anderes, als die deutsche Sprache studieren oder in den Klavierauszügen von ‚Tristan' und ‚Walküre' schwelgen. Wenn er vom Klavier aufstand, hatte er einen benommenen Kopf, zerschlagene Glieder wie nach ausschweifender Liebesnacht, und seine Augen waren trübe umrändert."[127]

Italo steht für eine dekadente und romantisierende Anhängerschaft Richard Wagners in Italien, in denen Werfel die Stammväter der aktuellen faschistischen Generation seiner Zeit ausmachte. Im Rückgriff aus seiner Gegenwart auf die Vergangenheit diagnostizierte er einen direkten Zusammenhang zwischen dem faschistischen Ungeist und der Rezeption Wagners. Dass der „poetische Nationalismus" ihm hierbei Mittel und nicht Zweck war, unterstreicht ein späteres Zitat mit aller Deutlichkeit: „Die italienische Oper ist wie jede echte Kunstgattung supranational auf nationaler Grundlage."[128]

Ganz anders als Roman und Essays liefern Franz Werfels bereits erwähnte Nachdichtungen einen unmittelbar-praktischen Beitrag zur Verdi-Renaissance. An exponiertester Stelle steht die Verdi-Oper LA FORZA DEL DESTINO, welche am 20.3.1926 erstmals mit Werfels Textbearbeitung unter der musikalischen Leitung von Fritz Busch (1890-1951) in Dresden gegeben wurde. Unisono urteilen die Kritiker über die Leistung des Dirigenten: „Sicheres Zupacken in der Wahl der Tempi [...] unbeschreibliche Klangwirkungen"[129] oder „Die Größe der

---

[126] Vgl. Werfel, F., Verdi – Roman der Oper, a.a.O., S. 72

[127] Ebd., S. 73

[128] Werfel, F., Ein Bildnis Giuseppe Verdis, in: Zwischen oben und unten, a.a.O., S. 378

[129] „Dresdner Neue Nachrichten" am 23.3.1926, Kritiker: K. Schönewolf, Quelle: Archiv der Semper Oper

Verdischen Schöpfung hat sich hinreißend offenbart [...] Busch wird man danken müssen für eine klangliche Darstellung der genialen Partitur."[130]

Mit Fritz Busch hatte ein führender deutscher Dirigent der bislang erfolglosen Oper LA FORZA DEL DESTINO zum Durchbruch verholfen. Schon als Leiter der Stuttgarter Hofoper (1918-25) hatte Busch beschlossen, sich auf einen Versuch mit der „trivialen" Musik Giuseppe Verdis einzulassen. Da er, wie er selber schreibt, einseitig von der absoluten Musik geprägt war, kam ihm dieser Schritt vor, „als hätte ich dem Teufel meine Seele überantwortet."[131] Der große Publikumserfolg der MACHT DES SCHICKSALS und die Kooperation zwischen Busch und Werfel sorgten über Deutschland hinaus für Aufmerksamkeit: „Toscanini kam eigens dieser Aufführung wegen, weil sie in Dresden ein ungewöhnlicher Erfolg war, unter seiner Leitung in Italien jedoch, wie er erzählte, ausnahmslos ein Fiasko gewesen sei", heißt es in der Busch-Autobiographie.[132] Gegenüber dem neuen Text gingen die Meinungen der Kritiker auseinander.

Am Tag nach der Aufführung heißt es im „Dresdner Anzeiger":

> „Gründlicher konnte Werfel sein literatenhaftes Unverständnis für die technische Seite des Musikalischen, seinen Mangel an Gefühl für die Imponderabilien der fremden Sprachmelodie, sein weniger dienendes als egozentrisches Verhältnis zu Verdis Kunst gar nicht beweisen [...]. ‚Kennst du dich Heldensprosse, Du stammst doch aus der Gosse'."[133]

Zur selben Aufführung schreiben hingegen die „Dresdner Neue Nachrichten":

> „Der hohen Sendung seines Dichtertums blieb die Wortwahl stets geschmackvoll und z.B. in der Anwendung vokalreicher Worte auch der gesanglichen Linie angepaßt [...]. Gleich zu Beginn finden sich entzückende Verse, die die ganze Art der Werfelschen Übertragung kennzeichnen: ‚Leicht wie im Schlafe, Werden wir reiten, Schwebende Mondluft, Im Traume durchgleiten ...' Im Original: 'Pronti destrieri, di gia ne attendono ...."[134]

---

[130] „Dresdner Anzeiger" am 21.3.1926, Kritiker: H. Schnoor, Quelle: Archiv der Semper Oper

[131] Busch, F., Aus dem Leben eines Musikers. Frankfurt a.M. 1982, 1.Aufl. Zürich 1948, S. 118

[132] Busch, F., Aus dem Leben eines Musikers, a.a.O., S. 178

[133] „Dresdner Anzeiger" am 21.3.1926, Kritiker: H. Schnoor, Quelle: Archiv der Semper Oper

[134] „Dresdner Neue Nachrichten" " am 21.3.1926, Kritiker: H. Schnoor, Quelle: Archiv der Semper Oper

Die Begeisterung des Publikums war hingegen einhellig,[135] denn im Unterschied zur der bisherigen Übersetzung der MACHT DES SCHICKSALS durch Johann Christoph Grünbaum hatte sich Werfel nicht dem teilweise schwülstigen italienischen Original untergeordnet, sondern die Vorlage – kaum anders als Toscanini auf musikalischer Ebene - rigoros entrümpelt, aktualisiert und auf den Hörer abgestimmt - beispielsweise auch, indem der direkte Aufruf zum Mord an den Deutschen (vgl. 1. Akt, Preziosilla-Szene) in eine Hymne zur Befreiung der italienischen Heimat abgemildert wurde.

Mit seinen Nachdichtungen wollte Werfel auch das junge, noch unvoreingenommene Publikum der Weimarer Republik gewinnen. Insbesondere in diesem Punkt überwarf er sich mit der traditionellen Kritik:

> „Im sozialen Bereich hat sich im letzten Jahrzehnt ein völlig neues Publikum gebildet, das durch keine Tradition [...] belastet ist. Statt auf dieses Publikum erzieherisch einzuwirken, wird es von der Kritik so behandelt, als bestünde es noch aus den Habitués und Opernkennern der Vorkriegszeit."[136]

Verdis Œuvre in Deutschland mehr Anerkennung zu verschaffen, verstand Werfel auch als Leistung für seine Mitmenschen:

> „Was mich betrifft, so ist der Dienst, den ich schon seit einem Jahrzehnt an der Neuentdeckung des Verdischen Opernwerks leiste, ein schweres Opfer, da er mich den größten Teil meiner Arbeitszeit kostet: Ich bringe aber dieses Opfer, weil ich die Bereicherung der Welt durch die unerschöpfliche Musik des italienischen Meisters für eine Glückszufuhr in dieser tristen Zeit ansehe [...]."[137]

Die anhaltende Popularität der Verdi-Opern in der folgenden totalitären Zeit entbehrt - einmal abgesehen von seiner Emigration in die USA nach dem sogenannten „Anschluss" 1938 - mit Blick auf Franz Werfels Leistung nicht einer Tragik. So wurde zwar in Dresden DIE MACHT DES SCHICKSALS in Werfels Übersetzung bis 1942 noch 131mal aufgeführt. Der offizielle Verdi wurde von den neuen Machthabern jedoch nur noch einseitig gepflegt. Obgleich Werfels Novelle zwingend gegen den Faschismus interpretiert werden muss, wurde ihr zum Verhängnis, dass nach 1933 nicht mehr zwischen national und nationalistisch unterschieden wurde.

---

[135] Laut Auskunft des Archivs der Semper Oper wurde LA FORZA DEL DESTINO bis 1942 etwa 131mal in Dresden aufgeführt.

[136] Werfel, F., Don Carlos, in: Zwischen oben und unten, a.a.O., S. 352

[137] Ebd., S. 353

Schon Werfels Verdi hat große Mühe, den Ungeist, der ihm die Sicht auf die universalen und humanistischen Elemente seiner eigenen Kunst durch eine fruchtlose Diskussion um nationale Idiome verstellt hat, endlich zu entlarven und zu verscheuchen. Für diesen Schritt muss Werfel das nationale Element stark überdehnen - als notwendiges Aus- und Übergangsstufe zu einer Kunstauffassung, in deren Zentrum eben keine persönlichen oder nationalen Egoismen stehen, sondern die Vernunft regiert. In diesem Sinne wollen auch die Neudichtungen einen Zugang zum Verdischen Œuvre öffnen. Und natürlich ist Werfels Verdi-Projekt auf Überwindung und Befreiung von nationaler Enge angelegt.

Dennoch verhindert dies nicht, dass in den kommenden Jahren die totalitären Machthaber dieses Projekt missverstehen sollten und wollten. Sie rückten einseitig das nationale Element in Leben und Werk Verdis in den Mittelpunkt eigener gesellschaftspolitischer Ideologien. Dass dies dem Werk keinen nachhaltigen Schaden zufügen konnte, erklärt sich kaum durch die Bindung Verdis an andere Mythen - also im Sinne der von Pauls konstatierten „bricolage"[138] -, sondern nur durch die ästhetischen Formen selber. Trotz einer nationalen Physiognomie ist das geistige Innere der Verdischen Musik zutiefst universalen Zielen verpflichtet. Um die Freisetzung dieser Erkenntnis haben sich die emigrierten Dirigenten Fritz Busch und Arturo Toscanini nicht weniger verdient gemacht wie der 1945 im kalifornischen Exil gestorbene Werfel.

2.4 Faschismus und Nationalismus

Noch während Franz Werfel in Deutschland mit seinem Verdi-Projekt reüssierte, war es in Italien zu ersten Spannungen zwischen Toscanini und der faschistischen Bewegung gekommen. Als Grund für das endgültige Zerwürfnis mit dem italienischen Faschistenführer Benito Mussolini (1883-1945), den Bruch mit der Mailänder Scala im Sommer 1929 und die endgültige Übersiedlung in die USA im Oktober 1938 wird in der Literatur üblicherweise Toscaninis Weigerung angegeben, die faschistische Giovinezza-Hymne zu spielen.

> "Shortly after Mussolini captured the government, he sent word through his party functionaries that every opera house and theater in Italy must make prominent display of photographs of himself and the King. [...] Years later Toscanini declared proudly, 'As long as I was at La Scala, until 1929, we had no pictures of Mussolini and the King in our lobby.' [...] On April 21, 1924,

[138] Vgl. Pauls, B., Verdi und das Risorgimento, a.a.O., S. 309

> [...] he was requested to preface the evening's performance with 'Giovinezza', the Fascist hymn. He refused. ' I shall not allow my orchestra to play <Giovinezza>', he said. 'The scala is not a beer garden or Fascist propaganda territory." [139]

So bemerkenswert Toscaninis Widerstand gegenüber der faschistischen Propaganda sein mag, die methodisch notwendige Differenzierung zwischen Anlass und Ursache gerät hierbei aus dem Blick. Samuel Chotzinoff, der 1926 im Auftrag der „New York World" den Schwierigkeiten Toscaninis mit den Faschisten nachgehen sollte, schreibt:

> „[Toscaninis] Hass gegen Mussolini war sowohl persönlicher als auch politischer Natur. Und die einzige Erklärung für Mussolinis Toleranz [gegenüber T.] war vielleicht seine Furcht vor der Weltmeinung [...]."[140]

Toscaninis Feindschaft musste Mussolini schmerzen, da dieser mit der Mailänder Scala das renommierteste italienische Opernhaus leitete. Da er Toscanini nun weder beseitigen noch für sich gewinnen konnte, ließ er kurzerhand die finanziellen Mittel der Scala derart kürzen, dass eine vernünftige Arbeit praktisch unmöglich gemacht wurde. Harvey Sachs' Bemerkung über Toscaninis Demission als musikalischer Leiter der Scala erscheint in einem neuen Licht:

> „Am 13.November - [...] als feststand, dass Toscanini nicht zurückkehren würde - traf aus Rom die Nachricht ein, dass das Mussolini-Regime der Scala den gewaltigen neuen Jahreszuschuss von anderthalb Millionen Lire zugebilligt hatte."[141]

Dennoch verbrachte der Dirigent mit seiner Familie noch bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges jeden Frühsommer in Italien und dirigierte in der anschließenden Festspielzeit an verschiedensten Orten Europas; sein Hauptaugenmerk galt jetzt aber der Leitung des NBC-Sinfonieorchesters in New York (1937-1954). Noch unmittelbar vor dem Bruch mit der Scala bemühte sich Toscanini um die Rehabilitierung Verdis: Am 17.11.1928 betrieb er eine Neuinszenierung der Oper LA FORZA DEL DESTINO, um seine eben in Dresden bei Busch und Werfel gesammelten Eindrücke umzusetzen. Sicherlich sorgte Toscaninis Entscheidung, die künstlerischen Tätigkeiten in die Vereinigten Staaten zu verlagern, für reichlich Furore; doch letztlich fiel keiner der Kontrahenten ins Bodenlose: Noch weitere zehn Jahre (bis

---

[139] Taubman, H., The Maestro: The Life of Arturo Toscanini, a.a.O., S. 157

[140] Chotzinoff, S., Arturo Toscanini. Wiesbaden 1956, engl. Ausgabe: New York 1955, S. 90

[141] Sachs, H., Toscanini, a.a.O., S. 277

1939) kam Toscanini, der von früheren Engagements schon vor dem Bruch mit der Scala um die ausgezeichneten Arbeitsbedingungen in den Staaten wusste[142], regelmäßig nach Italien[143]; andererseits bedeutete sein Ausscheiden keineswegs das Ende künstlerisch wertvoller Opernaufführungen in Italien, denn die neue Generation von italienischen Dirigenten sah sich Toscaninis Ansatz zutiefst verpflichtet.

Anders als im Dritten Reich wurde in Italien keine rigorose Gleichschaltung zugunsten einer omnipräsenten faschistischen Ästhetik betrieben. Zwar verfügte der italienische Faschismus sehr wohl über Intellektuelle und Künstler,[144] die Entsprechendes produzierten, doch wurde in vielen Bereichen - und gerade in einer bürgerlichen Domäne wie dem Musiktheater - mehr oder weniger Zurückhaltung geübt. Viel mehr als der Nationalsozialismus war der Faschismus das Ergebnis zahlreicher Kompromisse; seine aggressive Propaganda und sein hohes Gewaltpotential wurden von den alten Eliten in Kirche, Monarchie und Bürgertum nur solange billigend in Kauf genommen oder unterstützt, wie es den eigenen Interessen diente. Mit anderen Worten: Mussolinis Herrschaft durfte nur dort totalitäre Züge annehmen, wo es der Entflechtung wirtschaftlicher und politischer Strukturen diente und eine Steigerung der ökonomischen Effizienz bewirkte. Wie Hitler war zwar auch Mussolini nie durch eine demokratische Mehrheit an die Macht gewählt worden, im Unterschied zu dem deutschen Diktator hatte er jedoch nicht die Unterstützung breiter Bevölkerungsschichten.[145]

---

[142] Von Bedeutung waren sicherlich die positiven Erfahrungen, die Toscanini zwischen 1908 und 1915 an der Metropolitan Opera New York machte.

[143] Toscanini hielt sich entweder in seiner Wohnung in der Mailänder Via Durini auf oder in seiner Villa, die er auf der kleinen Insel San Giovanni im Lago Maggiore besaß.

[144] Z.B. Giovanni Gentile oder Gabriele D´Annunzio

[145] Vgl. beispielsweise „Backing Hitler" von Robert Gellately. Oxford 2001. Dass der antifaschistische Widerstand in Italien, die Resistenza, zum republikanischen Gründungsmythos der Nachkriegszeit stilisiert wurde, ist ebenso bekannt wie die Tatsache, dass es sich bei den Kämpfen gegen den Faschismus nicht um einen nationalen Befreiungskrieg, sondern um einen Bürgerkrieg handelte. Dennoch hat sich sowohl die marxistisch-kommunistische als auch die römisch-katholische Zeitgeschichtsforschung in Italien mit dieser Erkenntnis schwer getan, bedeutete es doch den Bruch mit der Tabuisierung des sogenannten „ventennio nero". Noch bis in die 1970er Jahre verstellte die Beschäftigung mit dem Widerstand eine Auseinandersetzung mit dem Faschismus. Vgl. Klüver, H., Rot gleich Schwarz?, in: Süddeutsche Zeitung, 1996, Nr.274. Schließlich sorgten erst die Thesen des im Mai 1996 verstorbenen römischen Historikers Renzo de Felice dafür, dass die Faschismus-Diskussion - wenn auch kontrovers - geführt wurde. Der römische

Benito Mussolinis Interesse am Musiktheater war ohnehin nicht ausgeprägt: „Ich habe nicht viel Zeit, in die Oper zu gehen, wo ich dann lyrischer und freudiger Musik den Vorzug gebe, dem kriegerischen Lyrismus eines Verdi und Wagner und der Heiterkeit Rossinis."[146] Demgegenüber fand zu dieser Zeit im Deutschen Reich „die Wiedergeburt des Nationalsozialismus aus dem Geiste der Musik im Bayreuther Festspielhaus statt".[147] Die Massenszenen aus den MEISTERSINGERN (München 1868) inspirierten offenbar nationalsozialistische Aufmärsche und Weihespiele und den PARSIFAL (Bayreuth 1882) verstand Hitler, seit ehedem ein begeisterter Liebhaber der Wagner-Kompositionen, gar als eine Apologie der völkischen Glaubenslehre.[148] Während in Berlin die Reichskulturkammer schon kulturpolitische Selektion betrieb, schrieb Mussolini noch: „Ihr werdet euch wundern, wenn ich sage, dass ich dem Jazz durchaus keine Antipathien entgegenbringe; als Tanzmusik finde ich ihn sehr amüsant."[149]

Für Toscaninis Bruch mit dem faschistischen Italien mag seine wachsende persönliche Abneigung gegenüber dem ehemaligen sozialistischen Parteigenossen Mussolini den eigentlichen Ausschlag gegeben haben. Hieraus erklären sich seine ungehemmten Äußerungen über Mussolinis Regime, was faschistische Repressalien provozieren musste.[150] Dennoch bedeutet seine Verweigerung einen gewichtigen Einschnitt im italienischen Opernbetrieb. Toscaninis Rückkehr nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, das von ihm am 11.5.1946 dirigierten Eröffnungskonzert in der wiederaufgebauten Mailänder Scala[151] waren somit durchaus als sinnbildliche Zeichen

---

Zeithistoriker Renzo De Felice wurde 1994 auf Vorschlag des Kulturministers Fisichella (Alleanza Nazionale) als Nachfolger Giovanni Spadolinis zum Präsidenten des „Zentralverbandes der historischen Studien" ernannt. Seine postum veröffentliche Mussolini-Biographie sorgte in den 90er Jahren für Aufmerksamkeit. Felices These, dass britischer Geheimdienst eine Rolle beim Tod Mussolinis gespielt hätten, verletzte den Mythos der Resistenza und sorgte für kontroverse Diskussionen. Vgl. Petersen, J., Stumme Intention, in: FAZ v. 7.12.94, Nr. 284; Rusconi, G.E., Das nationale Trauma Italiens, in: Süddeutsche Zeitung, 1996, Nr. 123

[146] Mussolini, B., Opera omnia, Bd. XXVIII. Florenz 1951-63, S. 136f, Übersetzung nach ital. Text

[147] Köhler, J., Wagners Hitler. München 1997, S. 273

[148] Vgl. ebd. S. 301ff. und S. 347ff.

[149] Mussolini, ebd.

[150] Chotzinoff, S., Arturo Toscanini, a.a.O., S. 90

[151] Neben verschiedenen Werken Rossinis, Puccinis und Boitos dirigierte Toscanini bezeichnenderweise Verdis Gefangenenchor und das TE DEUM. Vgl. Taubman, H., The Maestro: The Life of Arturo Toscanini, a.a.O, S. 321ff.

vom Ende dieser Zäsur, vom finalen Triumph über den Faschismus und vom ideologischen Neubeginn gemeint. Mutatis mutandis erscheint diese Zäsur allerdings als musikgeschichtliche Variante des „ventennio nero"[152]. Zusammen mit den Trümmern des zerstörten Mailänder Opernhauses wurde offensichtlich auch die Erinnerung an die faschistische Epoche beiseite geräumt. Dass ein solches Verfahren vor der Geschichte nicht standhält, sondern gar zu einer Amfortas-Wunde[153] aufreißt, ist eine schmerzhafte Erfahrung der jüngeren Zeitgeschichte, die eben nicht nur die Deutschen machen mussten. Eine systematische und gründliche Überprüfung der Kontinuitäten wäre letztlich auch für die Musikgeschichte und insbesondere für die Verdi-Forschung hilfreich.

Die folgenden Anmerkungen zur Rezeption Verdis während der faschistischen Herrschaft sind nur vage und haben kaum mehr als einen Aufforderungscharakter. Offenbar fehlt es nicht an offensiv-nationalistischen Kommentaren zu Verdi. An der 1924 von Alessandro Luzio veröffentlichten Schrift „Garibaldi, Cavour, Verdi" belegt Birgit Pauls die Instrumentalisierung des Mythos:

> „Verdi, so urteilt Luzio, sei sich als Patriot der eminenten Bedeutung seiner Opern für das ‚Risorgimento' immer bewusst gewesen [...] Bis zu seinem letzten Atemzug habe Verdi Ruhm und Ehre der italienischen Nation seinem persönlichen Erfolg vorangestellt [...]."

Mit noch größerer Breitenwirkung konnte auch das neue Medium Film im Faschismus genutzt werden:

> „Der erste italienische Spielfilm über Verdis Leben, in dem man endlich auf bewegten Bildern kämpferische Italiener ‚Viva V.E.R.D.I.' schreien sehen und hören konnte, wurde bezeichnenderweise im Jahr 1938 gedreht."[154]

---

[152] Vgl. Anmerkung 145

[153] Die meisten zeitgeschichtlichen Kontroversen erklären sich vor dem Hintergrund unterschiedlicher Bewertungen historischer Kontinuitäten und Diskontinuitäten. Dies zeigt die Diskussion um die Bewertung der Person Hitlers sicherlich mustergültig: Einer 1967 von Alan Bullock vertretenen These zufolge, wäre von einer zentralen Rolle und maßgeblichen Verantwortung Hitlers auszugehen. Damit wäre Hitler 1933 voraussetzungslos über die Deutschen hereingebrochen. Mit großer Vehemenz („Hitler war kein Betriebsunfall", Fischer 1992), zeitweilig eher moderat und vermittelnd („Der größte anzunehmende Unfall", Jäckel 1999) und manchmal nahezu penetrant („Vergangenheit, die nicht vergehen will", Nolte 1986) haben Historiker zur Frage um Kontinuitäten und Diskontinuitäten vor 1933 und nach 1945 Stellung genommen. Stets dürfte die Frage um Mitverantwortung und Schuld der Deutschen das Interesse bestimmt haben.

[154] Pauls, B., Verdi und das Risorgimento, a.a.O., S. 307ff.

Unschwer lässt sich erkennen, dass die faschistische Propaganda Biographie und Wirkung Verdis primär an der Risorgimento-Thematik festmachen. Entsprechend wird das Motiv des Kampfes durch die gesamte Biographie Verdis transformiert: Kampf um die politische Einheit, Kampf gegen die Grand Opéra, Kampf gegen Wagner usw.

War der Musikbetrieb zwischen 1929 und 1943/45 als verlängerter Arm der politischen Propagandasystems überhaupt brauchbar? Denkbar wäre durchaus eine politisch verordnete Reduzierung des Repertoires auf die frühen Werke Verdis; die martialischen Risorgimento-Märsche hätten den Aufbau einer starken italienischen Nation unterstützen können, das eigentliche Thema der Befreiung wäre leicht in ein Eroberungsthema umzudeuten gewesen; es geht diesmal um die Errichtung einer Hegemonialmacht im Mittelmeerraum.

Die aufführungspraktische Realität im faschistischen Opernbetrieb, vielerorts bis zum Kriegsende aufrecht erhalten wurde, sah natürlich weniger martialisch aus. Doch in dem obigen Szenario liegt auch eine gefährliche Unterschätzung der Intelligenz der damaligen Machthaber. Stellvertretend sei hier eine Episode zitiert, die sich Brigitte Hamann findet und in der Hitler einen arischen Text für Mozarts ZAUBERFLÖTE (Wien 1791) mit den Worten ablehnte: „Er habe nicht die Absicht, sich vor der Welt lächerlich zu machen."[155] So primitiv manche faschistischen Überzeugungen heutzutage klingen mögen, häufig waren sie doch vielschichtig gedacht oder empfunden. Somit muss sicherheitshalber nach einer viel subtileren als der oben beschriebenen sehr vordergründigen Instrumentalisierung der Verdi-Opern geforscht werden. Auch wurden eben nicht die patriotischen Werke der Frühzeit, sondern vor allem die von Toscanini geschätzten späteren Werke gespielt.

In der Tat war die von Arturo Toscanini eingeführte analytische Arbeitsweise und der Primat des Werkes für die folgende Generation italienischer Dirigenten bereits obligatorisch geworden. Und mit Franco Capuana (1894-1969), Antonio Guarnieri (1880-1952), Gino Marinuzzi (1882-1945) und Antonio Votto (1896-1985) arbeiteten nach dem Weggang des renitenten Leiters wirklich keine zweitrangigen Dirigenten an der Mailänder Scala. Mehr noch als diese mittlerweile wohl in Vergessenheit geratenen Namen bürgten allerdings die Dirigenten Tullio Serafin (1878-1968) und Victor De Sabata (1892-1967) auch im faschistischen Italien für eine Kontinuität künstlerisch wertvoller Aufführungen. Dabei wurden sogar neue Akzente gesetzt: Die Vorliebe für den Futurismus, die technische

[155] Hamann, B., Hitlers Wien, a.a.O., S. 318

Moderne und die Dynamik des modernen Lebens,[156] brachte insgesamt mehr zeitgenössische Werke als in der Vergangenheit auf die Opernbühnen – und keineswegs zwingend von italienischen Opernschaffenden. Beispielsweise engagierte sich der noch 1944 zum künstlerischen Leiter der Mailänder Scala ernannte Gino Marinuzzi mit Eifer für das Musiktheater des deutschen Komponisten Richard Strauss' (1864-1949).

Doch änderten solche Einflüsse faschistischer Kulturpolitik nichts an der Gegenwart der Schöpfungen Verdis, die weiter mit dem an Toscanini geschulten Anspruch den italienischen Musikbetrieb beherrschten. Der in Parma lehrende Marzio Pieri kommentiert Toscaninis Wechsel in die Vereinigten Staaten:

> „ [...] es öffnet sich eine lange Periode, in der die Scala (mit Direktoren wie Marinuzzi, Guarnieri, Capuana, Votto und Santini) mit beträchtlicher Würde und wenig Schwund - [Toscaninis] schwere [eher: schwierige] Auslegungen weiterführte."[157]

Allerdings muss Pieri einschränken:

> „ [...] nach Toscanini kann die Auseinandersetzung mit Verdi an der Scala nicht mehr als progressiv angesehen werden. Man beschränkte sich auf die Lieblingsopern (Falstaff, Otello, Aida) und überließ die Wagnis- und Risikofreude anderen Theatern, vor allem dem Maggio Fiorentino."

Typisch fast das Mitfahren [eher: Trittbrettfahren] der Scala unter dem Dirigenten Gui[158]: „So gab sie zwischen '33 und '34 den Boccanegra und Nabucco, die Opern, mit denen zuvor bereits der Maggio Musicale Fiorentino erfolgreich eröffnet hatte."[159] Vermutlich erklärt sich diese Zurückhaltung innerhalb der Mailänder Scala aus dem übermächtigen Schatten Toscaninis, dessen künstlerisches Erbe man eher umsichtig verwaltete anstatt es mutig voranzutreiben. Folgt man den Ausführungen Pieris, dann hatte Toscaninis Weggang in letzter Konsequenz sogar einen positiven Nebeneffekt: Die beinahe absolutistische Vorrangstellung der Scala innerhalb Italiens geriet ins Wanken; andere Spielstätten schlossen die Lücke. Sowohl hinsichtlich der Qualität der musikalischen Leitung im Bereich Musiktheater als auch mit Blick auf die von Toscanini begonnene progressive Risikobe-

---

[156] Vgl. Procacci, G., Geschichte Italiens und der Italiener. München 1983, S. 363

[157] Pieri, M., Verdi. L'immaginario dell'Ottocento. Mailand 1981, S. 208

[158] Es handelt sich um den Dirigenten Vittorio Gui (1885-1975), der 1928 das Orchestrale Fiorentina gründet, aus dem später das Orchestra del Maggio Musicale hervorging. Vgl. Paoli, R., Artikel: Vittorio Gui, in: Opera, III, 1952, S. 403ff.

[159] Ebd.

reitschaft im Umgang mit dem etablierten Repertoire lassen sich für die Zeit nach der sogenannten „Ära Giolitti"[160] keinerlei Brüche feststellen. Fabelhafte Dirigenten wie Victor De Sabata begegneten dem faschistischen Regime zwar weniger kritisch als Toscanini, sind jedoch über den Vorwurf einer politischen Instrumentalisierung erhaben.[161]

Damit kann von einer, wenn auch wenig aufregenden künstlerisch-musikalischen Kontinuität bis zur Rückkehr Toscaninis im Jahre 1946 gesprochen werden. Damit wäre die fehlende musikwissenschaftliche Thematisierung dieser Zeit zumindest teilweise entschuldbar. Tatsächlich aber scheinen die Verwicklungen der Verdi-Rezeption in den Faschismus komplizierter als bislang vorgetragen. Auch ist zu bedenken, dass der Nachweis einer Kontinuität innerhalb der an Toscanini geschulten musikalische Seite des Musiktheaters nicht hinreicht - es fehlt die Überprüfung der szenischen Dimension.

Hier bietet sich unter anderem der Maggio Musicale in Florenz an, dessen wachsende Bedeutung und Progressivität bereits von Marzio Pieri angesprochen wurde. Der Musikkritiker Guido M. Gatti (1892-1973) - bereits im Alter von zwanzig Jahren Herausgeber der Zeitschrift „Riforma musicale" - etablierte seit 1933 das sommerliche Festspiel. Obgleich es noch immer üblich ist, in den Monaten Mai bis Juni renommierte Dirigenten aus aller Welt nach Florenz einzuladen, muss vor allem der Name Vittorio Guis mit dem Maggio Musicale verbunden werden. Schon 1923 hatte Gui auf sich aufmerksam gemacht, als er auf Einladung Toscaninis die Stagione der Mailänder Scala mit der Strauss-Oper SALOME (Dresden 1905) eröffnete. Im Sinne der Verdi-Renaissance dirigierte er für den Maggio Musicale auch so selten gespielte Verdi-Opern wie LUISA MILLER oder SIMON BOCCANEGRA. Aufschlussreich sind mehrere von Primo Conti entworfene Bühnenbilder.[162]

Bereits auf den ersten Blick zeigt sich, dass Contis Entwürfe - beispielsweise für den OTELLO, der am 11. Mai 1937 im Teatro Comunale Premiere hatte (Abb. 2) - sehr reduziert sind: Der 2. Akt

---

[160] Giolitti, Giovanni (1842-1928) war als liberaler Politiker zwischen 1892 und 1921 mehrfach italienischer Ministerpräsident; die italienische Variante der Belle Èpoque oder Goldenen Zwanziger wurde nach ihm „System Giolitti" benannt.

[161] Vgl. „Obituray for Victor de Sabata", in: Opera Nr. XIX, 1968, S. 172. Erst mit Gianandrea Gavazzeni (1909-1998), der 1965 zum künstlerischen Direktor der Scala ernannt wurde, läßt sich - was sozusagen einen Bruch rechtfertigen würde - von einem Anti-Toscanini-Dirigenten sprechen. Vgl. Pieri, M., Verdi, L´immaginario dell´Ottocento, a.a.O., S. 208

[162] Seit 1936 war Primo Conti als Szenograph für den Maggio Musicale tätig.

wurde von Verdi mit „Una sala terrena nel castello" (Ein Saal zu ebener Erde im Kastell) überschrieben. Conti formt seinen Raum organisch aus steinernen und gläsernen Spitzbögen, welche jedoch unkonventionell und außerdem sparsam eingesetzt werden. Auf dem beinahe abstrakt-monochromen Bozzetto, der skizzierten Szene, finden sich außer den konstituierenden Bögen nur noch zwei weitere Elemente: oben links die Standarte, wohl mit dem venezianischen Löwen, welche durch eine Statue rechts unten im Gleichgewicht gehalten wird. Stellt man diesen Entwurf beispielsweise der Aquarellskizze Giovanni Zucarellis (1846-97) aus dem Jahre 1887 für die gleiche Szene gegenüber (Abb. 3), zeigen sich die immensen Unterschiede zwischen der traditionellen Aufführungspraxis gegenüber der neuen ästhetischen Praxis mit aller Deutlichkeit.

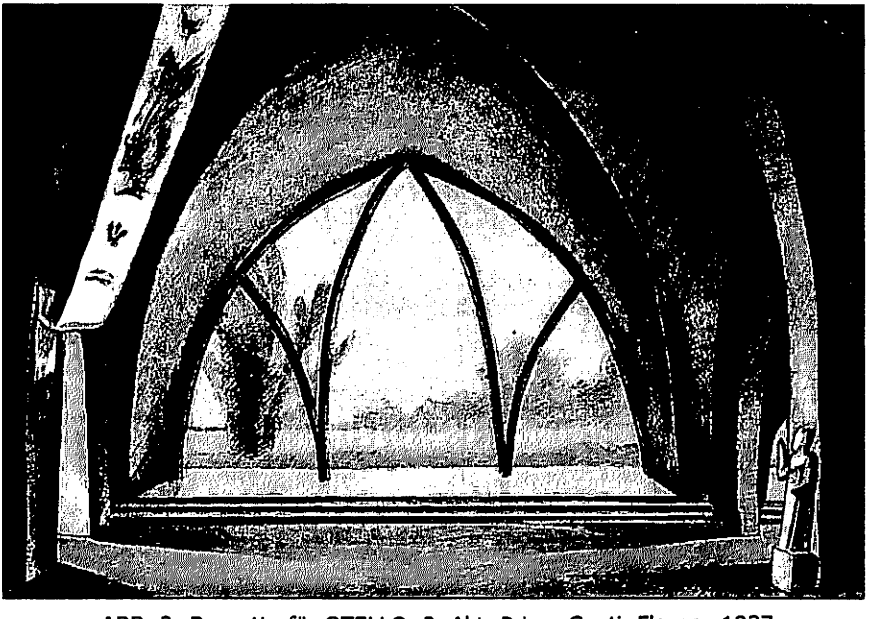


ABB. 2: Bozzetto für OTELLO, 2. Akt, Primo Conti, Florenz 1937

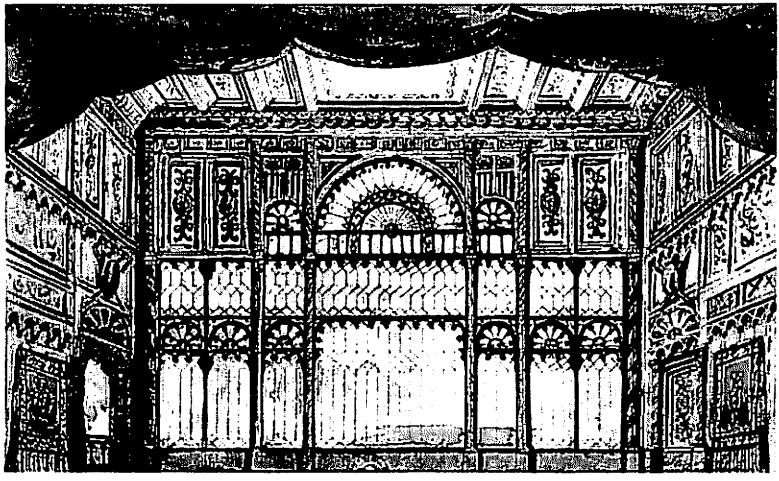


ABB. 3: Bozzetto für OTELLO, 2. Akt, Giovanni Zuccarelli, Rom 1887

Die klaren Kontraste der Conti-Szene bilden quasi das szenische Pendant zur Dramatik der Handlung: In diesem Raum vergiftet Jago Otellos Herz mittels Eifersucht. Zucharellis wuchernde romanische Ornamentik erfüllt zwar den bürgerlichen Anspruch an eine prächtige und realistische Bühnendekoration, lenkt in der Sache jedoch eher ab.[163] Auch Primo Contis Entwürfe für Verdis IL TROVATORE, der im Maggio Musicale des Jahres 1938 in Florenz gegeben wird, zeigen gegenüber der früheren Praxis diese szenische Reduktion - nicht allein im dekorativen.[164] Über Contis Skizze (Abb. 4) für das Feldlager im dritten Akt des TROVATORE schreibt Daniela di Dominicis: „[es ist] angereichert mit einer starken chromatischen Wertigkeit: rot, schwarz, weiß, gelb und orange sind die vorherrschenden Farben."[165] Aufgrund der bislang vom „Istituto nazionale di studi verdiani" in Parma editierten Bühnenentwürfe ist davon auszugehen, dass mit dem Beginn der 40er Jahre weitere Künstler diese Arbeitsweise übernahmen.[166]

---

[163] Nunzia Nigro schreibt über die Skizze Zucarellis: „Die Skizze zieht die gesamte Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Saal, majestätisch, reich dekoriert, aber kalt und unpersönlich." In: "Sorgete! Ombre Serene!", Katalog zur Ausstellung, a.a.O., S. 172

[164] Vgl. ebd., S. 101f

[165] "Sorgete! Ombre Serene!", Katalog zur Ausstellung, a.a.O., S. 187

[166] Vgl. folgende Entwürfe: Mario Vellani Marchi (FALSTAFF, Mailand 1942-43) o-

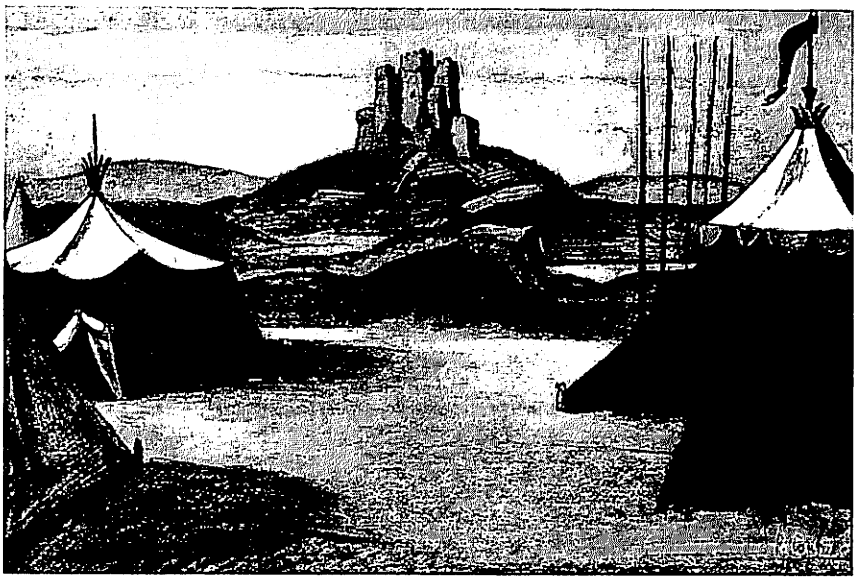


ABB. 4: Bozzetto für IL TROVATORE, 3. Akt, Primo Conti, Florenz 1939

Die Farb- und Formgebung der angesprochenen Bühnenskizzen zeigt zweifellos futuristische Einflüsse. Dies schon als Beleg für eine faschistische Ideologie zu verwenden, wäre jedoch unzulässig.[167] Dass sich jeweils vorherrschende Stilrichtungen innerhalb der bildenden Kunst in den Bozzetti widerspiegeln, lässt sich sogar durchgängig an den Verdi-Entwürfen zeigen. Trotz unterschiedlicher Provenienz der Künstler sieht Jolanda Nigro Covre eine gemeinsame Intention in den Arbeiten, die gerade diese Beobachtung klärt:

> „Der Maler [...] tendiert fundamental dahin, der opera lyrica eine Interpretation zu geben, die durch seine eigene Sensibilität und seinen Wunsch nach Wiederbelebung des Werkes, bestimmt ist. [...] Wer sich [als Maler] dabei nicht in aktuellen Worten [termini] ausdrücken kann, wird dies nicht leisten können. [...] Man kann von einem ‚roten Faden' sprechen, der sich zwar

der Enrico Prampolini (AIDA, Neapel 1943), ebd., S. 107 und S. 125

[167] Zweifellos ein wichtiger Baustein für den neuen faschistischen Staat war die Tabula rasa des Futurismus und die dezidierte Antiromantik (vgl. Nike Wagner, FAZ, 6. März 1999). Die induktive Wendung dieser Erkenntnis - aus einer radikalen antibürgerliche Avantgarde auf den Faschismus zu schließen - ist nicht haltbar. Erst die Technikverherrlichung im Maschinen- und besonders im Kriegskult bringt den Futurismus in Einklang mit dem Faschismus.

durch unterschiedliche Erfahrungen schlängelt, aber fundamental mit der Intention verbunden ist, die Vergangenheit wiederzubeleben."[168]

Die Kongruenz zwischen der musikalischen und malerischen Ebene in einem Werk des Musiktheaters ergibt sich nicht zwangsläufig: Beispielsweise zeigt der auf dem Bozzetto Angelo Parravicinis (1868-1925) abgebildete Garten - es handelt sich um einen Entwurf für Toscaninis FALSTAFF (Scala 1913) - offensichtlich impressionistische Einflüsse.[169] Dass musikalische Pendant hierzu läge jedoch in einem Toscaninis Arbeitsweise diametral entgegengesetzten Dirigat, etwa dem offenen Stil Gianandrea Gavazzeni vergleichbar, was vielleicht als „sublimierter Dilettantismus" (Marzio Primo) bezeichnet werden kann.[170] Somit wäre festzustellen, dass der Futurismus - obwohl er sich in vielen Dingen im Einklang mit der faschistischen Mentalität befand - das Verdische Musiktheater nicht zwingend ideologisch unterwanderte – ganz im Gegenteil.

Während die offizielle Propaganda Verdi „zum Soldaten uminterpretierte, der die Schlachten der Nation wegen körperlicher Untauglichkeit auf der Opernbühne kämpfte"[171] entwickelt sich auf der Opernbühne gewissermaßen eine kongeniale Symbiose zwischen dem szenischen Bereich, der - durch den Futurismus inspiriert - mit der üblichen Dekorationsfülle bricht, und dem durch Dirigenten wie beispielsweise Victor De Sabata fortgeführten analytischen Denken Toscaninis. Hinsichtlich der Entwürfe Primo Contis für Verdis IL TROVATORE konstatiert Pierluigi Petrobelli, der Leiter des „Istituto nazionale di studi verdiani": „[...] ihr nüchterner, aber rein synthetischer Ansatz korrespondiert exakt mit dem essentiellen der musikalischen Sprache Verdis in dieser Oper."[172] Für die etablierten Verdi-Opern lässt sich somit festhalten, dass es auch im faschistischen Italien eine Kontinuität anspruchsvoller Aufführungen gab. Toscaninis pompöse Rückkehr im Jahre 1946 beendet damit nur äußerlich eine politisch-ästhetische Disziplinierung, die es im Inneren des Musiktheaters praktisch nicht gegeben hatte.

---

[168] Covre, J.N. in: "Sorgete! Ombre Serene!", Katalog zur Ausstellung, a.a.O., S. 27f

[169] "Sorgete! Ombre Serene!", Katalog zur Ausstellung, a.a.O., S. 105

[170] Vgl. Hierzu Marzio Pieris (Verdi. L´immaginario dell´Ottocento, a.a.O., S. 208) Bemerkungen zum Stil Gianandrea Gavazennis.

[171] Pauls, B., Verdi und das Risorgimento, a.a.O., S. 309 - Pauls beurteilt in dieser Aussage einen Aufsatz Francesco Paolo Mulés, der in einer faschistischen Festschrift zum vierzigsten Todestag des Komponisten erschien.

[172] Petrobelli, P., "Infine io non me ne intendo, ma mi pare che ...", in: "Sorgete! Ombre Serene!", Katalog zur Ausstellung, a.a.O., S. 25

Das Fehlen einer offiziellen und verbindlichen Programmatik kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich beim genaueren Hinsehen - zumindest im szenischen Bereich - punktuell subtile Berührungspunkte zwischen Verdis Oper und der totalitären Ideologie des Faschismus´ ergeben. Besonders gefährdet scheint hier Verdis Oper AIDA, ein im pharonischen Ägypten angesiedelte Sujet, das gerne mit einer kolossalen Bühnenarchitektur inszeniert wird.[173]

Im Bereich der Monumentalität übertrifft ein Entwurf Nicola Benois´ (1901-1988)[174] für eine Aufführung in den römischen Caracalla Termen alles bislang Vergleichbare. Zwei mächtige und völlig überproportionierte Säulen - wohl Teile eines Peristyls - dominieren in seiner Skizze für den Palast des Sonnengottes. Die winzige Silhouette eines Priesters hat keinerlei Bezug zur Größe der Bauten. Ein Rückschluss auf die etwaige Größe der Säulen ist - zumindest im Bozzetto - durch die mangelnden Übergänge der verschiedenen Bildebenen nicht möglich. Die fehlende Entasis im Schaft verleiht den Säulen eine drohende Starre, die durch das Licht der tiefstehenden Sonne noch verstärkt wird. Völlig anders wirkt demgegenüber ein Entwurf Ettore Fagiuolis (1884-1961) aus dem Jahre 1913 für die erste Aufführung der AIDA in der Arena di Verona.[175] Durch Gliederung und Differenzierung leiten die Bauten sensibel zur Größe der Akteure über und bleiben so dem menschlichen Körpermaß verbunden.[176]

Anhand der Tagebuchaufzeichnungen des NS-Architekten Albert Speer (1905-81) hat Hans-Ernst Mittig nachgewiesen, dass eine derart zerschmetternde Architektur, „die den Einzelnen eher auslöscht als stärkt", durchaus mit dezidierter Absicht ausgeführt wurde: „[...] ihm [dem Betrachter] war verwehrt, im Anblick eines solchen Werkes ‚erhoben' zu werden, ihm blieb nur die Rolle eines Gefolgsmannes ohne Selbstbewusstsein."[177] Dass Nicola Benois, der zudem russischer

---

[173] Als eine der wenigen Ausnahmen kann bislang nur Hans Neuenfels Frankfurter Inszenierung aus dem Jahre 1981 gelten; seine AIDA spielt in einem Großraumbüro. Vgl. Neuenfels, H., Zehelein, K., „ ... Das Ägyptische ist halt Sehnsucht.", in: AIDA, Texte, Materialien, Kommentare, hrsg. von Csampai, A., Holland, D. Reinbek bei Hamburg 1985, S. 252-261

[174] Vgl. "Sorgete! Ombre Serene!", Katalog zur Ausstellung, a.a.O., S. 88; Nicolo Benois, der aus einer Familie von Architekten und Künstler stammt, leitete von 1936 bis 1970 die Abteilung Bühnenbau an der Mailänder Scala.

[175] Ebd., S. 84f

[176] Vgl. ABB. 5 und 6

[177] Mittig, H.-E., Kunst und Propaganda im NS-System, in: Funkkolleg Moderne Kunst, SBB 9, Weinheim und Basel 1990, S. 38f

Abstammung war, bei seinem AIDA-Entwurf eine solche politische Intention primär reflektierte, ist kaum anzunehmen. Dennoch erzielt er mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln die oben beschriebenen Wirkungen. Da dies ohne äußere Zwänge geschah, kann hierin auch keine Anpassung des Künstlers an das Regime gesehen werden. Vielmehr folgte Benois hier offenbar einem inneren Antrieb oder reflektierte unbewusst die offizielle Ästhetik des Faschismus, was einer Künstlerpsyche grundsätzlich eher entspricht als ein „außersubjektives Gebot" (Mittig) umzusetzen.

ABB. 5: AIDA, 1. Akt, Benois, Rom 1937

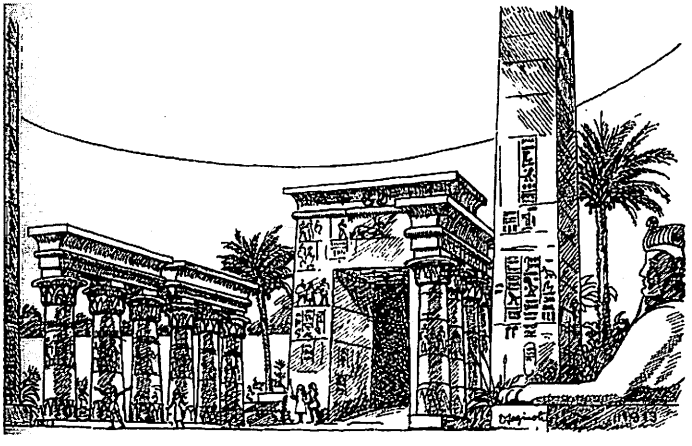


ABB. 6: AIDA, 1. Akt, Fagiuoli, Verona 1913

Während die faschistische Propaganda unermüdlich den martialischen Charakter der Verdi-Opern unterstreicht, geht die Aufführungspraxis der Verdi-Opern in den 1930er Jahren offenbar andere Wege. Zunächst war Birgit Pauls zugestimmt worden, dass sich Verdis Ästhetik nicht durch den Faschismus instrumentalisieren ließ. Am letzten Beispiel zeigt sich allerdings, dass die Behauptung, allein der „Mythos Verdi" - seine Rolle im Kontext der Nationenbildung - sei von der Propaganda verwandt worden, so nicht haltbar ist. So wurden die musikalischen und szenischen Qualitäten der Aufführungen nicht nur während des Faschismus bewahrt, sondern sogar weiterentwickelt. Allerdings lassen weder das Fehlen einer verbindlichen Programmatik von außen noch die künstlerische Kontinuität von innen darauf schließen, dass die Verdi-Rezeption vom faschistischen Italien nicht tangiert wurde. Am Beispiel einer AIDA-Skizze ließ sich die faschistische Programmatik zwar auf einer wirkungsästhetischen Ebene nachweisen, dennoch ist auch hier davon auszugehen, dass sich der innere Kern der Verdischen Musik gegenüber einer faschistischen Indienstnahme versperrte. Mit einiger Berechtigung ließe sich daher auch der Umkehrschluss zu den Aussagen über die Bozzetti und die Bühnenbildner bilden. Werden nicht empfindsame Hörer die pompösen Szenen vielleicht als ironischen Kommentar zu einer völlig anders gearteten musikalischen Aussage verstanden haben? Oder führen sich solche Bühnenbilder vor dem Hintergrund einer gänzlich widersprüchlichen Musik nicht von selber ad absurdum?

Ähnlich der faschistischen Propaganda in Italien betonen auch nationalsozialistische Autoren den völkischen und martialischen Charakter der Verdi-Opern. Günter Engler greift in seiner 1938 erschienenen Schrift „Verdis Anschauung vom Wesen der Oper" immer wieder auf die Diskussion Verdi-Wagner zurück. Ohne dabei die besonderen Umstände des italienischen Opernbetriebs im 19. Jahrhunderts zu berücksichtigen, instrumentalisiert Engler die zitierten Äußerungen und Überlegungen Verdis allein in Hinblick auf das vermeintliche Ziel, ein völkisches Musikgefühl zu entwickeln: „das Musikgefühl ist es, was die völkische Eigenart der Musik bestimmt, und das kann man nicht verleugnen. Tut man es aber, so gibt man damit notwendigerweise sich selbst auf."[178] Natürlich tritt eine solche Diskussion um nationale Idiome weit hinter den Punkt zurück, den Werfels Verdi sich mühsam erarbeiten musste. Ohnehin interessiert eher der Wunsch der damaligen Machthaber nach einem deutschen Repertoire in den Opernhäusern: „Man empfände es als einen anmaßenden Eingriff in

[178] Engler, G., Verdis Anschauung vom Wesen der Oper: Ein Beitrag zur Frage völkischen Musikgefühls, Inaugural-Dissertation. Breslau 1938, S. 33

das Hoheitsgebiet einer anderen Nation, wollte man nationale Vitalität, die aus Verdis Kunst spricht, der Gesetzmäßigkeit unseres Blutes zu unterstellen sich anmaßen."[179]

Entgegen der offiziellen Kulturpolitik wurden in Hitler-Deutschland noch bis Anfang der 1940er Jahre immer wieder Verdi-Opern gespielt und erfreuten sich – trotz der negativen Neubewertung des südlichen Bündnispartners - großer Beliebtheit beim Publikum: „Ab und zu sind trotzige Durchbrüche des konventionellen Repertoires zu registrieren."[180] Trotz der offiziellen Abgrenzung und durchaus im Unterschied zum faschistischen Italien lassen sich für den deutschen Raum Beispiele anführen, in denen Verdi-Opern von der Propaganda augenscheinlich missbraucht wurden:

> „Unbekümmert verwandelte Dr. Julius Kapp, Dramaturg der Berliner Staatsoper, Verdis frühe Oper ‚Die Schlacht von Legnano' in ‚Das heilige Feuer', und nach der Bremer Aufführung notierte ein Berichterstatter, das Geschehen sei ‚dem Empfinden unserer Zeit nahegerückt: Opfern dem Gemeinwohl, Verbannung der Sehnsüchte des eigenen Ich."[181] Demgegenüber erhielt der Jüdische Kulturbund noch im Jahr der Nürnberger Rassegesetze die Erlaubnis Verdis NABUCCO aufzuführen: „Allerdings verstand der Reichskommissar die klare Assoziation ‚Gefangenschaft' und ‚Befreiung' entweder nicht in ihrer letzten Konsequenz oder einfach als historisch-jüdisch und erhob zunächst keine Einwände."[182]

Letztlich scheint die Bewertung ambivalent: Verdis Musiktheater ist einerseits geeignet, in einer Situation der Ausgrenzung, Unterdrückung und drohenden Vernichtung den Menschen Hoffnung zu geben, andererseits findet sich mit LA BATTAGLIA DI LEGNANO zumindest auch ein Gegenbeispiel, in dem die kämpferische Musik und die schwertkämpfenden Protagonisten, vom eigentlichen Geist des Werkes und seines Komponisten isoliert, für die Interessen eines destruktiven und barbarischen Regimes eingesetzt wurden. Wenngleich dies eine isolierte Episode bleiben sollte, ist doch bezeichnend, dass es gerade ein Werk trifft, welches unmittelbar im Zusammenhang mit der Revolution von 1848/49 steht. Dieser Frage ist später genauer nachzugehen.[183]

---

[179] Schlösser, R., Das Volk und seine Seele. Berlin 1935, zit. nach: Wulf, J., Musik im Dritten Reich: Eine Dokumentation. Frankfurt u.a. 1983, S. 306

[180] Prieberg, F.K., Musik im NS-Staat. Frankfurt a.M. 1982, S. 302

[181] Ebd., S. 354

[182] Ebd., S. 83

[183] Die beschriebene Ambivalenz in der Auslegung ist sicherlich nicht nur den Verdi-Opern eigentümlich. Ein bezeichnender Hinweis findet sich ebenfalls bei Prieberg (ebd., S. 302): „Viele Opern ließen sich dem ‚Zeitgeschehen' nähern,

Bevor die Auseinandersetzung mit Faschismus und Nationalsozialismus abgeschlossen werden kann, wäre noch zu fragen, inwiefern die dargestellte Rezeption sich in der wichtigsten Verdi-Biographie dieser Zeit widerspiegelt. Insbesondere deshalb, weil die 1931 von Carlo Gatti (1876-1965) in zwei Bänden veröffentlichte Schrift bis weit in die 1950er Jahre als Standardwerk angesehen wurde und über Italien hinaus zahlreiche Autoren beeinflusste.[184]

Bereits Seitenumfang und Akribie des wissenschaftlichen Apparates der Biographie waren zu diesem Zeitpunkt innerhalb der Verdi-Literatur noch ohne Vorbild. Zwar nutzt Gatti noch nicht konsequent die musikalische Analyse der Opern, [185] dennoch sind seine Erkenntnisse nicht zu unterschätzen. Dies liegt in großem Maße an seiner kritischen Würdigung der 1931 auf mittlerweile fast ein Dutzend angewachsenen Briefeditionen Verdis.[186] Darüber hinaus gelang es ihm wohl als erstem, das Privatarchiv des 1901 verstorbenen Komponisten auf dessen Landsitz Sant' Agata bei Parma einzusehen.

---

wenn man sie etwa am 9. November oder am 30. Januar oder erst recht an Hitlers Geburtstag inszenierte. So erging es ‚Magnus Fahlander' von Fritz von Borries. Das Sujet: ein Freiheitsdrama in einem fiktiven nordischen Staat; hier herrscht ein fremder Generalgouverneur despotisch und wird vom Volk und seinem Führer durch Aufstand gestürzt und getötet. Bald nach der Uraufführung 1937 in Düsseldorf bemerkten die Intendanten das zeitgemäße – und brisante – Werk; Saarbrücken inszenierte es am 9. November 1938, Gera am 30. Januar 1940, und so war sichergestellt, dass es <mit seiner Idee ‚Ewig ist das Volk und sein Recht auf Freiheit!' gerade an diesem Tage und im gegenwärtigen Kampfe gegen die versklavenden Plutokratien Westeuropas seelische Kontaktbrücken zum Miterleben der Hörer schlug> [Allgemeine Musikzeitung, 3. Mai 1940]. Allerdings war das Werk, da es schon Generalgouverneure Hitlers gab, in besetzten Gebieten nicht opportun, um den Unterworfenen keine falschen Ideen zu geben."

[184] Gatti leitet von 1941-44 die Scala. Am Mailänder Konservatorium lehrte er von 1898-1941 und hielt bis 1948 den für ihn geschaffenen Lehrstuhl für Verdi-Studien. Er kann als führender Verdi-Experte seiner Zeit gelten. Vgl. GROVE OPERA, Artikel: Gatti. Auch Mary Jane Phillips-Matz (Verdi, a.a.O., S. XII) betont die besondere Stellung und den weitreichenden Einfluss dieser Biographie: „Carlo Gatti´s magisterial biography [...] opened fields of inquiry for every scholar who followed him." Gattis Verdi-Biographie erschien 1951 in einer überarbeiteten, einbändigen Ausgabe.

[185] Zur Problematik der „biographischen Methode" vgl. Dahlhaus, C., Was ist Musikgeschichte, in: Funkkolleg Musikgeschichte, SBB 1, Weinheim und Basel 1987, S. 90f

[186] Neben den bereits erwähnten Copialettere sind vor allem die Veröffentlichungen Della Cortes (1926), Luzios (1927, Alberti (1931) und insbesondere der von L.A. Garibaldi (1931) herausgegebene Briefwechsel zwischen Antonio Barezzi (Verdis Mäzen) und Verdis Schüler Emanuele Muzio zu nennen. Letzter findet trotz desselben Erscheinungsjahres bei Gatti Berücksichtigung.

Die Schrift „Garibaldi, Cavour, Verdi" des Journalisten Alessandro Luzio aus dem Jahre 1924 kannte Carlo Gatti augenscheinlich gut. Neben anderen Schriften Luzios wird an mehreren Stellen gerade aus diesem Büchlein zitiert, das später wegen seines „extrem nationalistischen Duktus" (Pauls) auffallen sollte.[187] Gatti führt verschiedene Stellen an, in denen Luzio das Verhältnis zwischen Verdi und Opprandino Arrivabene (1807-1887) thematisiert: „Ein wertvoller Mentor für den Komponisten, der in den Windungen der Politik etwas desorientiert war."[188] Auch die anschließenden Luzio-Zitate machen ebenso die Rolle Arrivabenes als Freund und Ratgeber Verdis deutlich wie die Zurückhaltung, die Verdi in vielen unmittelbar politischen Fragen übte.[189] Schon Art und Umfang, wie Gatti in seiner Biographie die Aussagen Luzios heranzieht, lässt ahnen, dass die Rolle Luzios, eines Journalisten und späteren Direktoren des Staatsarchivs in Mantua, sich nicht auf seine Agitation als „nationaler Festredner" (Pauls) für einen „Mythos Verdi" beschränken lässt."[190] Nicht zuletzt Luzios guter Beziehung zur Familie Arrivabene Valenti Gonzaga in Mantua ist

---

[187] Vgl. Gatti, C., Verdi, Bd. 2, Mailand 1931, S.7, S. 43f u. S. 122

[188] Gatti, C., Verdi, Bd.2, a.a.O., S. 44; Verdi hatte sich am 27.1.1861 auf besonderen Wunsch des damals noch piemontesischen Ministerpräsidenten Camillo Benso Cavour (1810-1861) in das erste italienische Parlament in Turin wählen lassen. Der Journalist und Schriftsteller Arrivabene war ebenfalls Abgeordneter im Turiner Parlament und korrespondierte ausführlich mit Verdi über politische und kulturelle Fragen. Über Verdis Rolle als Abgeordneter des Wahlbezirks Fidenza informiert ausführlich: Aimi, A., Copelli, A., Giuseppe Verdi deputato di Borgo S. Donnino. Parma 1988. Insbesondere zur Wahl Anfang Februar 1861 werden zahlreiche Primärquellen bereitgestellt. Nicht uninteressant wird auch das Verhältnis zwischen Giovanni Minghelli-Vaini und Verdi beleuchtet. Minghelli, der mit Verdi um das Mandat konkurrierte, wusste, dass er zwar der fähigere Politiker, jedoch gegen den populären Verdi chancenlos war. Dennoch wollte Minghelli sich nicht von Cavour opfern lassen und betrieb einen heftigen Wahlkampf gegen Verdi.

[189] Dass das Verhältnis von Arrivabene zu Verdi jedoch nicht als politische Vormundschaft beschrieben werden kann, wird deutlich, als Gatti an späterer Stelle die Frage eines Nachfolgers für Verdi im Turiner Parlament thematisiert. Die Zeitschrift „L´Opinione", für die auch Arrivabene schrieb, hatte Saverio Scolari vorgeschlagen. In einem wütenden Brief an Arrivabene schreibt Verdi: „Er scheint mir einer, der eine Kerze für Christus und eine für den Teufel anzünden will, und er riecht mir zu sehr wie ein Pfarrer." in: Luzio, A., Garibaldi, Cavour, Verdi. Turin 1924, S. 338, Übersetzung nach ital. Text

[190] Im Jahr 1913 war Luzio maßgeblich an der Edition der sogenannten Copialettere beteiligt, obgleich er dies in einem Vorwort zur Edition der Arrivabene-Korrespondenz 1931 relativierte: „Unter der Obhut der Stadt Mailand vervollständigten wir die Copialettere [...], wobei der eigentliche Dank der Bildung und dem Wissen Gaetano Cesaris gebührt, während mir allein Verdienst zukommt, das Projekt durch die Sitzungen des Festausschusses gebracht zu haben." Luzio, A., Prefazione, in: Verdi intimo, Verona 1931, S. XIV, Übersetzung nach ital. Text

es zu verdanken, dass 1931 der größte Teil des Briefwechsels zwischen Arrivabene und Verdi von Annibale Alberti veröffentlicht werden konnte. Die Selbstverständlichkeit, mit der heutzutage solche Publikationen zur Kenntnis genommen werden, täuscht leicht über manche Vorbehalte hinweg, derart persönliche Dokumente einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen.[191] Das erklärte Ziel Alessandro Luzios, der auch mit dem OTELLO-Librettisten Arrigo Boito korresponierte, war dabei „die beste Kenntnis des wahren Verdis, die uns heute in Italien und im Ausland beim triumphalen Wiedererkennen seiner wahren Persönlichkeit hilft."[192] Drei Jahre nach Toscaninis Bruch mit dem faschistischen Italien schreibt Luzio sogar, dass seine Bemühungen gewissermaßen das Pendant zur musikalischen Wiederbelebung Verdis durch Toscanini bilden.[193]

Es finden sich auch Gegenbeispiele, welche die extrem nationale Haltung Luzios belegen. Hinsichtlich Werfels Roman der Oper betont er beispielsweise, dass er nicht wisse, welche „Ernsthaftigkeit ein Buch beanspruchen könnte, in dem derart blöde Abenteuer erfunden und dramatisiert würden [...] Verdi sei niemals so besessen von einer Wagner Verehrung gewesen, dass er deshalb anonym nach Venedig gefahren wäre."[194] Schließlich rechtfertigt Luzio Verdis Bedeutung für den faschistischen Staat sogar aus einem Werfel Zitat heraus:

> „Werfel hat Recht: Verdi ist nicht nur als Opernkomponist anzusehen, sondern als eines unser herausragenden Genies; er hat das gegenwärtige Wiedererwachen unseres Vaterlands, das er groß und glücklich haben wollte, gefühlt und angekündigt [...]."[195]

Wie Luzio bleibt auch Gatti ambivalent. Seine Verdi-Biographie ist keine Propagandaschrift - im Gegenteil. Ungeachtet seiner wertvollen Quellenarbeit lassen sich bei ihm Einflüsse der faschistischen Ära nachweisen. Immer wieder rekurriert Gatti auf nationale und patriotische Äußerungen in Verdis Briefen und ordnet diese in den nationalen Diskurs ein. Bezeichnend sind in diesem Zusammenhang auch Gattis Bedenken hinsichtlich einer Überfremdung des italienischen Musiktheaters durch ausländische Komponisten.[196] Die Gefahr einer solchen Publikation liegt auf der Hand: Indem sie eben keine vordergründige Propagandaschriften darstellt, sondern durchaus als seriöse musik-

---

[191] Vgl. Alberti, A., in: Verdi intimo, a.a.O., S. XIXff.
[192] Luzio, A., Prefazione, in: Verdi intimo, a.a.O., S. XIII
[193] Vgl. ebd., S. XVI
[194] Ebd., S. XVII
[195] Ebd., S. XVIII
[196] Gatti, C., Verdi, a.a.O.

wissenschaftlich-biographische Schrift angesehen werden muss und als solche bis in die 50er Jahre ihren Anspruch geltend machen kann, werden die nationalen oder manchmal sogar nationalistischen Elemente des Verdi-Bildes nicht nur in die Nachkriegszeit transportiert, sondern finden dort unter Umständen neuen Zugang in jüngere Publikationen. Von musikwissenschaftlicher Seite wird der von Carlo Gatti vorgenommenen Quellenauswahl und Interpretation noch überwiegend zugestimmt. Dass sich im Laufe der Zeit hinsichtlich mancher Aspekte andere Sichtweisen ergeben, ist angesichts neuer Erkenntnisse und nicht zuletzt aufgrund der immer noch nicht abgeschlossenen Brief-Edition Verdis keineswegs ungewöhnlich.[197]

Da die Aufführungspraxis der Verdi-Opern im faschistischen Italien wahrscheinlich nicht beeinflusst wurde und mit einiger Wahrscheinlichkeit gar nicht zu indoktrinieren war, übernahm offenbar die Verdi-Literatur die Aufgabe, insbesondere frühe Werke Verdis wie I LOMBARDI oder LA BATTAGLIA DI LEGNANO für das aktuelle Tagesgeschehen zu instrumentalisieren. Das zugrundeliegende Thema der Befreiung trat dabei –im Sinne der faschistischen Ideologie – gegenüber den martialischen Themen in Text und Musik zurück. Dennoch wurde hier deutlich, dass auch die Rolle der meisten Biographen – bis hin zu den vermeintlichen Propagandisten - eine ambivalente blieb. Das Beispiel Gattis zeigte dies besonders deutlich, da es sich um keine reine Propagandaschrift handelt, sondern um ein Werk, dessen Aussagen zu Leben und Werk Verdis seriös abgesichert wurden und das noch lange nach 1945 Beachtung fand.

Der Zeitraum von der Jahrhundertwende bis 1945 war in der Rezeptionsgeschichte und in der Verdi-Literatur weder ein monolithischer Block noch eine lineare Entwicklung. Während sich zwar um 1901 eine deutliche Akzentuierung der nationalen Thematik abzeichnet, ist zu erkennen, dass die in den 20er Jahren im Kontext der „Verdi-Renaissance" angestellten Überlegungen dem wiederum entgegen-

---

[197] So kritisierte Verdi in einem Brief vom 9.4.1851 die Arbeit des neapolitanischen Librettisten Salvatore Cammarano am TROVATORE. Der Brief endet mit den Worten: „Im übrigen ist mein ursprünglicher Verdacht, dass Euch dieses Drama nicht zusagen würde, nun vielleicht bestätigt. [...] Ich halte ein anderes Sujet bereit, einfach, einnehmend, und man kann sagen, fast fertig." Verdi zit. nach: Busch, H., Verdi Briefe, a.a.O., S. 44. „Man könnte vermuten", so Carlo Gatti (Verdi, Bd. 1, a.a.O., S. 363, Übersetzung nach ital. Text) hierüber, „dass diese ‚einfache und einnehmende' Oper, auf die Verdi seine Aufmerksamkeit im April 1851 richtete, Alessandro Dumas fils Roman ‚La Dame aux Camélias' war." Wohl aufgrund der Mentalität im Mezzogiorno gibt Julian Budden (The Operas of Verdi, Bd.2, a.a.O., S. 115) zu bedenken: "For the 1850s the story of Marguerite Gauthier was not so much 'simple and tender' as bold and rather shocking."

wirkten. Der nationale Gedanke wurde dort nicht als Ziel, sondern als Etappe einer menschlichen Entwicklung zu mehr Vernunft, Freiheit und Vollkommenheit begriffen. Werfels Verdi-Figur arbeitet sich in einer gewaltigen Kraftanstrengung wie Phönix aus der Asche heraus. Damit entbehrt es nicht einer gewissen Tragik, dass dieser Ansatz, der im Hinblick auf gesellschaftspolitische Aspekte in Leben und Werk Verdis über partikulare nationale Interessen hinausweist, in den Publikationen nach 1945 nicht wiederaufgenommen wurde. Der Grund mag in den qualitativ hochrangigen Veröffentlichungen der 1930er und 1940er Jahre gesehen werden, die ihre Entsprechung in einer glänzenden Aufführungspraxis der Werke Giuseppe Verdis im Faschismus hatten. Wahrscheinlich haben die vielen drängenden Aufgaben eher die Vorstellung von einem Neuanfang nach dem Zweiten Weltkrieg nahegelegt. Dass es einen solchen faktisch nie gegeben hat, sollte hier deutlich geworden sein.

2.5 Bruch oder Kontinuität? Von der Nachkriegszeit zur Gegenwart

Die 1932 erschienene Biographie Herbert Gerigks[198], sicher auch Günter Englers oben erwähnte Dissertation über das völkische Musikgefühl bei Verdi sowie beispielsweise die Kulturgeschichte der Oper des Österreichers Joseph Gregor[199] betonen für den deutschen Sprachraum das national-volkstümliche Element in Leben und Werk Verdis. Wiederum gilt, dass die genannten Arbeiten keine politischen Broschüren sind, sondern ernstzunehmende Werke, die allein die politischen Bezüge in Leben und Werk Verdis überidealisieren und die Vorstellung von einem musikalischen Kämpfer weit in die Nachkriegszeit hinein transportieren. Insbesondere Herbert Gerigks „Verdi", das durch scharfsinnige musikalische Analysen besticht, gilt noch immer als Standardwerk. Noch in modernen Kompendien lässt sich dieses Bild nachweisen. Im dtv-Atlas ist zu lesen: „Er [Verdi] wird durch seine aktive politische Haltung zum Maestro della rivoluzione [...] Im März 1848 unterbricht Verdi einen Paris- und London-Aufenthalt, um bei dem Mailänder Aufstand dabei zu sein."[200]

Im Unterschied zu den andern Autoren geht Joseph Gregor im Zusammenhang „Oper und Revolution" bzw. „Oper und Politik" zunächst von einer französischen Traditionslinie aus, in der Giuseppe

[198] Gerigk, H., Giuseppe Verdi. Potsdam 1932, Neuausgabe Laaber 1980
[199] Gregor, J., Kulturgeschichte der Oper, 2.Auflage. Wien/Zürich 1950
[200] dtv-Atlas zur Musikgeschichte, hrsg. von Michels, U. u.a., Bd.2, S. 445

Verdi mit seinen patriotischen Opern steht. Nicht anders als Gerigk oder Engler fasziniert ihn dann primär die martialische Wirkung dieser Musik: „Weitaus übertrifft ‚La battaglia di Legnano' alles, was jemals an Wirkung der ‚Stummen von Portici' zu hören war"[201], und weniger der inhaltlich-ideologische Zusammenhang mit der Französischen Revolution.

Gregors Behauptung erscheint um so gewagter, wenn man sich noch einmal die Auswirkungen der Oper Daniel Aubers (1782-1871) vergegenwärtigt: LA MUETTE DE PORTICI (Paris 1828), die den Aufstand der Neapolitaner gegen die spanischen Besatzungsmacht im Jahre 1647 auf die Opernbühne bringt, wurde von Auber kurz vor Ausbruch der Juli-Revolution in Frankreich komponiert. Ihr Sujet provozierte unmittelbar nach einer Aufführung in Brüssel[202] Aufstände, die zur Belgische Revolution und zur schlussendlichen Loslösung von den Niederlanden führten.[203]

Auch die Uraufführung der Oper LA BATAGLIA DI LEGNANO fand am 27.01.1849 unter ungeheurer Anteilnahme der Bevölkerung Roms statt. Nachdem im Juli 1848 bei Custozza der erste Ansturm der italienischen Befreiungsbewegung von den Österreichern niedergeschlagen worden war, kam es vom Herbst 1848 bis zum Sommer 1849 zu neuen Erhebungen in der Toscana und in Rom. Wie schon thematisiert, vermochten die Römer die Analogie ihrer Situation zu dem mittelalterlichen Szenario zu lesen und spendeten frenetischen Beifall. „The occasion was a ‚furore', which recommenced at each performance.",[204] heißt es bei George Martin.

Gregor bleibt dem Klischee treu, wenn er feststellt: „Von 1848 an rief ihn das große Erlebnis der Einigung seines Vaterlandes zu einem Einsatze auf ... Verdi hat menschlich vorbildlich entsprochen."[205] Hier zeigen sich erstmals Vorstellungen, die in der bisherigen Verdi-Literatur noch nicht ernsthaft zur Debatte standen. Richtig ist, dass die Oper LA BATTAGLIA unter dem Eindruck der europäischen Revolution und der Ereignisse in Italien von Verdi bewusst mit einem den Freiheitskampf stimulierenden Sujet versehen wurde. Falsch hingegen ist, diesen Vorgang zu eng an den politischen Tagesereignissen in Rom zu interpretieren. Gerade das schon von Pougin und Monaldi

---

[201] Gregor, J., Kulturgeschichte der Oper, a.a.O., S. 355
[202] Théâtre de la Monnaie, 25. August 1830
[203] Vgl. Pitt, C., Artikel: Brussels, in: GROVE OPERA
[204] Martin, G., Verdi an the Risorgimento, in: Chusid, M., Weaver, W. [Hrsg.], The Verdi Companion, London 1979, S. 25
[205] Gregor, J., a.a.O., S. 354

eindrucksvoll beschriebene Zusammentreffen des von der „Einigung zum Einsatz aufgerufenen Komponisten" mit dem Volk - des „Meisters, der beschwörend seine Landsleute in der Hand hält"[206] - hat sich, wenn man sich streng an die historischen Fakten hält, dann doch eher zufällig ereignet. LA BATTAGLIA war längerfristig für die Karnevalsaison am Teatro Argentina in Rom geplant worden. Bereits am 22.7.1848 finden sich erste Überlegungen Verdis in einem Brief an den Librettisten Piave:

> „ [...] Inmitten dieser Erschütterungen habe ich weder Kopf noch Lust, mich um meinen Kram zu kümmern (es kommt mir sogar lächerlich vor, mich um ... Musik zu kümmern); aber ich bin verpflichtet daran zu denken, und ernsthaft daran zu denken. Sag mir also, ob Du mir ein Libretto machen würdest, wenn ich Dir's vorschlüge? Das Sujet müsste ein italienisches und ein freiheitliches sein [...]."[207]

Mit hoher Wahrscheinlichkeit ist davon auszugehen, dass Verdi zum Zeitpunkt dieses Schreibens einen festen Vertrag mit dem Teatro Argentina in Rom über die Oper gehabt haben wird. Eine wirklich exakte Datierung lässt sich zwar nicht nachweisen, durch Vergleichsdaten – etwa der Oper MACBETH - lässt sich ein Vertragsabschluß etwa fünf bis sechs Monate vor der Uraufführung im Januar 1849 durchaus annehmen.[208] Eher unerwartet eskalierten die Ereignisse in Rom Mitte Oktober mit der Ermordung des Ministers Pellegrino Rossi und der Vertreibung des Papstes Pius IX. (1792-1878) aus Rom.[209]

Am 23.11. übermittelte Verdi aus Paris Salvatore Cammarano, der anstelle Francesco Maria Piaves das Libretto verfasste, einige Verbesserungsvorschläge vermutlich nach Rom oder Neapel.[210] Unter Berücksichtigung der damaligen Postwege kann man annehmen, dass schon Mitte Oktober das Libretto im wesentlichen fertiggestellt war. Es lässt sich zeigen, dass Salvatore Cammarono zu dieser Zeit ein kongenialerer Partner war als Francesco Maria Piave, der seit ERNANI regelmäßig die Libretti für Verdi erstellt hatte. Gerade in den Jahren 1847 und 1848 hatte es zwischen ihnen Spannungen wegen unzureichender Qualität der Arbeit Piaves gegeben.[211] Für Verdi musste daher die Zusammenarbeit mit einem anderen und besseren Librettisten reizvoll erscheinen. Cammarano schrieb 1849 an Verdi:

---

[206] Gregor, J., Kulturgeschichte der Oper, a.a.O., S. 354
[207] Verdi zit. nach Busch, H., Verdi Briefe, a.a.O., S. 26f
[208] Vgl. ebd., S. 19
[209] Vgl. Procacci, G., Geschichte Italiens und der Italiener, a.a.O., S. 260
[210] Vgl. Busch, H., Verdi Briefe, a.a.O., S. 31
[211] Vgl. Abbiati, F., Giuseppe Verdi, Bd.1. Mailand 1959, S. 644f

„ [...] um in einer Oper den höchsten Grad der Perfektion zu erreichen, wäre es für beide, Text und Musik, notwendig, dass sie das Produkt ein und desselben Gehirns sind: und von diesem Ideal leitet sich meine feste Überzeugung ab, dass, wenn sie zwei Autoren hat, sie wenigstens wie Brüder sein sollten."[212]

Offensichtlich war bei dem Neapolitaner ein tieferes Verständnis für das Verhältnis von Musik und Wort vorhanden. Eine Zusammenarbeit mit Salvatore Cammarano war im Prinzip an eine Aufführung in Rom oder Neapel gebunden.[213] Hier liegt ein wesentlicher Grund, warum LA BATTAGLIA eben dort gegeben wurde. Die Entscheidung Verdis kann somit nur mittelbar in Zusammenhang mit den politischen Ereignissen gebracht werden. Nach einer damals üblichen Vertragsklausel und Tradition war der Komponist verpflichtet, die ersten drei Aufführungen seiner neuen Oper persönlich zu leiten.[214] Folgt man einem Hinweis, den George Martin[215] gibt, so scheint es, als hätte Verdi in Rom genau drei Aufführungen abgewartet, um dann nach Paris abzureisen um weiteren vertraglichen Verpflichtungen nachzukommen. Damit zeichnet sich eine Frage ab, die das politische Engagement Verdis nun tatsächlich brüchig erscheinen lässt. Offenbar erschien es Verdi wichtiger, seine ökonomischen Interessen durch die Reise nach Frankreich zu sichern, als seinen Landsleuten in der revolutionären Römischen Republik des Jahres 1849 beizustehen. Ein Widerspruch, der im weiteren Verlauf dieser Studie sicherlich noch genauer zu untersuchen sein wird.

1970, also zwei Jahre nachdem das „Istituto nazionale di studi verdiani" in Parma seine Tätigkeit aufgenommen hat, erteilt der italienische Musikwissenschaftler Gabriele Baldini in seinem Buch „Abitare la battaglia" dem patriotischen Künstler Verdi eine gewichtige Absage. Er findet vor allem in den Frontispizen der Opern NABUCCO und I LOMBARDI Paradoxes: Diese Werke, deren Thema ein Befreiungsakt ist – was synonym mit der Befreiung Italiens von den Österreichern verstanden werden musste -, waren doch tatsächlich Mitgliedern der österreichischen Kaiserfamilie gewidmet worden.[216]

---

[212] Cammarano zit. nach Kimbell, D.R.B., Verdi in the Age of Italian Romanticism. Cambridge 1981, S. 69, Übersetzung nach engl. Text

[213] Cammarano genoss offensichtlich in beiden Städten einen hervorragenden Ruf bei der Zensur: "He showed remarkable sensitivity in presenting his plots in ways which did not offend [...]." Black, J., Artikel: Cammarano, in: GROVE OPERA

[214] Vgl. Kimbell, ebd., S. 45

[215] Vgl. Martin, G., Verdi and the Risorgimento, in: Chusid/Weaver, a.a.O., S. 26

[216] Vgl. Baldini, G., Abitare la battaglia, Mailand 1970, S. 74

Wenn Carlo Gatti versucht, dies für die Oper NABUCCO noch zu entschuldigen, da die Widmungsträgerin Adelaide von Österreich ja nur wenige Wochen später in das italienische Königshaus Piemont-Sardinien eingeheiratet habe, so schreibt Baldini über den zweiten Fall: „Für die Lombarden, so scheint mir, lässt sich die Widmung in keiner Weise mehr entschuldigen."[217] Es finden sich, so Baldini, gar mehrere Schreiben an die ebenfalls aus österreichischem Hause stammende Marie Luise, ihres Zeichens ehemalige Kaiserin von Frankreich und seit 1815 Herzogin von Parma, in denen Verdi eindringlich um die Erlaubnis bat, ihr die Oper widmen zu dürfen.

Gabriele Baldini schließt daher mit der resignativen Feststellung, dass es wohl doch eher die „splendida carriera" (glänzende Karriere) war, an der Verdi letzten Endes mehr lag als an der Politik. Das Bild eines Kämpfers für die italienische Befreiung wird seiner Meinung nach durch rein materielle Aspekte zerstört, denn eine Widmung war immer mit großzügigen finanzielle Zuwendungen an den Komponisten verbunden.

Während das tradierte Verdi-Bild der Italiener durch Baldinis Thesen erstmals erschüttert wurde, übte der angloamerikanischen Sprachraum demgegenüber Gelassenheit. Ebenso wie „The Complete Operas of Verdi" von Charles Osborne (New York 1927) entstand die 1931 erschienene Verdi-Biographie des englischen Musikkritikers Francis Toye[218] ganz unter dem Eindruck der Toscanini Aufführungen und betont primär künstlerische Fragegestellungen sowie Fragen zur Repertoirerückführung. Doch auch Toye verzichtet in seiner umfangreichen Darstellung von Leben und Werk Verdis nicht darauf, den Zusammenhang der Befreiung Italiens mit den frühen Opern des Komponisten ins Spiel zu bringen. Über I LOMBARDI heißt es beispielsweise:

> „The police prohibited one encore, but had to allow others, while the famous chorus: 'O Signore, dal tetto nation,' roused the audience to an enthusiasm that surpassed even that which had greeted the popular chorus in Nabucco. Once again they identified themselves with the sentiments of the characters on the stage, and on this occasion it was even easier than before to adapt the longing of the Lombard Crusaders for their native land to the actualities of present aspirations."[219]

---

[217] Baldini, G., Abitare la battaglia, a.a.O., S. 74

[218] Francis Toye (1883-1964) arbeitete seit 1922 als Musikkritiker für den „Daily Express", wechselte 1925 zur „Morning Post" und leitete nach 1939 er das „British Institute" in Florenz. Vgl. GROVE OPERA, Artikel: Toye

[219] Toye, F., Verdi: His Life and Works. London 1931, S. 30

Toye, der seine Aussagen zur Rezeption stets durch Stimmen zeitgenössischen Kritiker stützt, bringt hier keinen Beleg. So ist anzunehmen, dass die jeweiligen Schilderungen auch von ihm aus früheren Verdi-Biographien übernommen wurden. Doch gibt es einen bezeichnenden Unterschied: Toye äußert sich nur zurückhaltend über den angenommenen Beitrag Verdis zur Befreiung seiner Heimat von der österreichischen Fremdherrschaft. Mit Blick auf die patriotischen Kundgebungen problematisiert er sogar, dass eine solche „subjective identification, established for the first time in Nabucco" von Verdi natürlich als Erfolgsrezept genutzt wurde: „Verdi's music at this time was ‚agitator's music'. A fresh wind was blowing; his characteristic genius provided just the new set of sails fitted to take fill advantage of it."[220] Ohne die patriotische Gesinnung des Komponisten grundlegend anzuzweifeln, vermutet Toye, dass hinter dem nationalen Tonfall der frühen Opern eine klare ökonomische Berechnung liegt. Dies relativiert er umgehend mit Franz Werfels These, dass solche patriotischen Opern ja vehement vom italienischen Publikum gefordert wurden – ob der Komponist nun wollte oder nicht.[221] Bemerkenswert an Toyes Biographie ist nicht nur der werkimmanente und durchaus musikanalytische Ansatz im Sinne Toscaninis sowie eine große Umsicht im Urteil über gesellschaftliche Zusammenhänge. Auch für die in den 30er Jahren hochgejubelte Diskussion um die Gegnerschaft Verdi und Wagner findet Toye - unter Berücksichtigung des Briefwechsel zwischen Hans von Bülow (1830-1894) und Giuseppe Verdi – eher versöhnliche Töne.[222]

1955 erscheint die englische Übersetzung von Carlo Gatti Verdi-Biographie. In einem knappen Zeitraum von zwei Jahren erscheinen weitere biographische Werke über Verdi von Frank Walker (1962) und George Martin (1963). Wohl durch zahlreiche Auslassungen Osbornes motiviert im Laufe der siebziger Jahre die bis heute unerreichte Analyse des gesamten Verdischen Opernschaffens durch Julian Budden.[223] Gleichzeitig zu den intensiven musikwissenschaftlichen Bemühungen um Verdi widmen sich auch einige Essays der Frage nach den politischen Implikationen in seinem Œuvre. Der 1979 erschiene Artikel „Verdi and the Risorgimento" von George Martin ist – einmal abgesehen von dem 1961 erschienenen und für das Thema Verdi unergiebigen Essay „Music and Politics in the Risorgimento"

[220] Toye, F., Verdi: His Life and Works, a.a.O., S. 28
[221] Vgl. ebd., S. 411
[222] Vgl. ebd., S. 405
[223] Julian Budden (geb. 1924) arbeitete maßgeblich zwischen 1951 und 1976 für die Opernabteilung der BBC. Vgl. GROVE OPERA, Artikel: Budden

von Walter H. Rubsamens – eine der ersten spezifischen Veröffentlichungen zum politischen Zusammenhang bei Verdi innerhalb der angloamerikanischen Literatur.

Zunächst geht Martin von einem wesentlich größeren zeitlichen Rahmen aus, wenn er vom Risorgimento spricht. Im Gegensatz zu den vorgestellten Biographen, die sich zumeist auf die 1848er Ereignisse konzentrieren, wird das Risorgimento hier als Begriff für eine fast das gesamte 19. Jahrhundert in Italien umfassende Ära der politischen und gesellschaftlichen Umwälzung eingeführt.[224] Nach Auffassung Martins gibt nun Menschen, die nicht nur von Epochen wie dem Risorgimento geprägt werden, sondern ihrerseits eine solche Epoche prägen. Wie er weiter ausführt, war es vor allem Giuseppe Verdi, dessen Werk die Werte seiner Zeit ausdrückt und bis heute wiedergibt. George Martin trifft folgende Aussage über Verdi:

> „[...] his role in the Risorgimento [was] primarily artistic. Busseto served as a base from which to follow the issues and events of the day while avoiding the activism of the large cities. Even in the decade that he lived in Milan, his constant travels to other cities [...] insured his position as a spectator."[225]

Demnach gehörte Verdi weder zur passiven Majorität noch zur kämpferischen Avantgarde seiner Zeit. Dennoch war seine Musik eine politische und entsprechend unterscheidet Martin die „pot boilers"[226] von den „Risorgimento themes"[227]. „Pot boiler" – als scherzhafte Anspielung auf die Publikumswirkung – bezeichnet allein die patriotischen Opern des Frühwerks. Die „Risorgimento themes" hingegen verbinden über das Jahr 1850 hinaus als geistiges Band sämtliche Opern Verdis; damit stellt Martin auch die mittleren und späteren Werke in einen direkten inneren Zusammenhang mit der 1848er-Revolution.

Viele Zeitgenossen Verdis sahen sich während der großen militärischen Erhebungen tatsächlich vor die Entscheidung gestellt, dem Ruf der Pflicht nachzukommen und ihr privates Glück dafür zu vernachlässigen. Martin zufolge lautet Verdis Botschaft an seine Zuhörer,

---

[224] Vgl. Martin, G., Verdi and the Risorgimento, a.a.O., S. 14 Als geistige Väter dieser doch neuen Sichtweise lassen sich die englischen Historiker Woolf, Beales und Holt ausmachen, die ihre Ansätze erstmals konsequent strukturgeschichtlich und erheblich breiter ausrichten. Vgl. Beales, D., The Risorgimento and the Unification of Italy. London 1970; Holt, E., Risorgimento. The Making of Italy (1850-1870). London 1970; Woolf, S.J., The Italian Risorgimento. London 1969

[225] Vgl. Martin, G., Verdi and the Risorgimento, a.a.O., S. 16

[226] Ebd., S. 23

[227] Ebd., S. 36

> „that fighting to create a free and united Italy was more important than personal happiness. ... Never for a moment did Verdi suggest that the choice presented was easy, but he left no doubt how it should be made."[228]

In immer neuen und anderen Konstellationen bildet diese patriotische Haltung, die soziale Pflicht über das individuelle Glück zu stellen, ein Grundthema in den meisten Opern Verdis. Wenn er bis Anfang der 60er Jahre auch keine ausgedehnten Liebesduette schrieb - notfalls stellte er immer eine dritte Person in die Szene -, so findet sich doch stets ein unglückliches Liebespaar, welches für das „Risorgimento theme" einstehen muss; ihr Glück wird durch den „call of duty" tragisch unterbrochen oder gar beendet.

Ganz anders stellt Michael Harrison in seinen 1984 erschienen Ausführungen „Composers as political artists" fest, dass die politische Dimension der Verdischen Musik gleichermaßen aus politischen und sozialen Aspekten zusammengesetzt sei. Gerade diese müssen, um Verdis wirkliche politische Persönlichkeit zu erfassen, über die Grenze des Risorgimento vergrößert werden. Dazu schlägt Harrison eine Systematik vor, die sich dem Kern von drei möglichen Seiten aus nähert: Für die erste Möglichkeit heißt es: „ [...] determining the artist's role as an active political force in his own time", auf der zweiten Ebene soll die „creative personality" des Künstlers in seiner eigenen Zeit als Reflektion politischer und sozialer Ereignisse verstanden werden. Die dritte und letzte Möglichkeit ist für ihn, den Künstler als „political and social philosopher" zu sehen, dessen Bedeutung weit über die Grenzen seiner Zeit hinausreichen kann.[229]

Harrison erinnert zunächst daran, wie unwohl Verdi sich in der Rolle des Politikers fühlte. Dies belegt er mit dem knappen Hinweis auf Verdis wenig glückliches Zwischenspiel als Abgeordneter des Turiner Parlaments, über welches der Komponist später selber schrieb:

> „Ich wiederhole, wenn ich meine Biographie als Mitglied des Parlaments schreiben wollte oder müsste, dann brauchte nur mitten auf ein schönes Blatt Papier gedruckt zu werden: ‚Die 450 sind in Wirklichkeit nur 449, weil es den Abgeordneten Verdi nicht gibt."[230]

Folgerichtig wird Verdi von Harrison die Rolle eines Komponisten zugewiesen, der es nicht nur verstand, die politischen und sozialen

---

[228] Martin, G., Verdi and the Risorgimento, a.a.O., S. 24

[229] Vgl. Harrison, M., Composers as Political Artists – Verdi, Wagner, and the Legacy of Politics in the Nineteenth Century, in: Opera Quarterly 1984, Heft 2.1, S. 95f

[230] Verdi nach Otto, W., Giuseppe Verdi, Briefe. Kassel 1983, S. 175

Strömungen in Einklang mit seinen musikalischen Fähigkeiten auszudrücken, sondern die politische Dimension für seine musikalische Inspiration sogar benötigte:

> „We have the author's own constant affirmation that, although he could not write pezzi d'occasione, he nevertheless needed the inspiration of appropriate political and social subjects to inspire his lyrical muse."[231]

Die Frage, ob und wieweit der Musiker Verdi dann auch ein politischer oder sozialer Philosoph war und einen seine eigene Zeit überschreitenden dauernden politischen Einfluss auf nachfolgende kulturelle Konzepte ausübte, wird ebenfalls von Harrison bejaht. Es sei die „universal significance", mit deren Hilfe Verdi die Bedeutung einzelner historischer Ereignisse überschreitet. Ihm gelänge es, so schreibt Harrison, „the problems of power, authority, and social change" ins Zentrum seiner Arbeiten zu stellen und damit auch heute noch Interesse zu wecken. Dies drücke sich besonders durch die immer wiederkehrenden Themenkreise seiner Opern aus: das Verhältnis zwischen „requirements of public order" und „private happiness" oder auch „humanity in general".[232] Welche Rolle in diesem Zusammenhang der Musik beizumessen wird, bleibt bei Harrison ebenso offen wie die Frage, inwiefern Harrison seine eingangs erhobene Forderung, „we have to liberate Verdi from the confines of the Risorgimento"[233], umzusetzen gedenkt.

Anhand der von Martin und Harrison vertretenen Positionen lassen sich verschiedene Problemfelder aufzeigen: Es gibt eine deutliche Zurückhaltung in der Frage, ob und inwiefern Verdi am Risorgimento partizipiert haben mag. Dies führt aber keineswegs zu der Forderung, die in der Literatur wieder und wieder angesprochenen Kundgebungen des offenbar stark politisierten Opernpublikums in der Mitte des 19. Jahrhunderts zu überprüfen. Vielmehr beeilen sich die Autoren über die patriotischen Opern des Frühwerks einen Sinnzusammenhang mit den mittleren und späten Opern herzustellen, wodurch das Gesamtwerk gewissermaßen aus sich selbst heraus legitimiert wird. In der Tat findet sich nirgendwo ein geeigneter Rahmen, um die verschiedenen Aspekte aufzunehmen – im Gegenteil. An die Stelle eines tragfähigen historischen Fundaments tritt bei beiden Autoren nur oberflächliche Systematik sozialer und individueller Konfliktmuster. Mögliche Bezugspunkte werden dabei von vagen Vorstellungen verdeckt; Martins „Risorgimento themes" entstehen aus

---

[231] Harrison, M., Composers as Political Artists, a.a.O., S. 95
[232] Kurzzitate nach: Harrison, M., Composers as Political Artists, a.a.O., S. 101
[233] Ebd., S. 96

einer psychischen Disposition Verdis heraus. Harrisons Ausführungen betonen zwar die „inspiration of appropriate political and social subjects", sehen dann aber den politischen Wert der Verdi-Opern in einer zeitneutralen und unspezifischen philosophischen Gesellschaftsanalyse.

Die Aussagen von Martin und Harrison würden damit aber auch eine grundsätzliche Instrumentalisierbarkeit der Verdischen Musik unterstellen. Ohnehin formuliert George Martin einen Anspruch, der grundsätzlich in jedem totalitären System erhoben werden könnte, nämlich das persönlich Glück für die Interessen der Gemeinschaft zu opfern. Ohne eine direkte ideengeschichtliche Absicherung, die im Idealfall über die ästhetischen Formen erfolgt, wäre Verdis Musik in manchen Fällen kaum mehr als die tönende Illustration eines martialischen Bühnengeschehens. Vielleicht ließe sich eine solche Behauptung an La BATTAGLIA DI LEGNANO verifizieren; der Blick auf viele frühere Verdi-Opern zeigt aber ein gänzlich anderes Bild.

2.6 Konsequenzen

Nicht immer arbeiteten die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts einsetzenden Verdi-Publikationen auf gesicherter Quellengrundlage. Marcello Conati, ein in Parma lehrende Musikhistoriker und Herausgeber mehrerer kritischer Verdi-Editionen, beklagt, dass fehlerhafte Darstellungen - wie beispielsweise in der mehrfach aufgelegten Schrift „Verdi e le sue opere" von Gino Monaldi - von späteren Autoren kommentarlos übernommen wurden.[234] Aber schon Verdi hatte kein spezielles Interesse, durch umfangreiche Memoiren oder ästhetisch-politische Pamphlete mehr biographische Sicherheit zu schaffen. Die daraus resultierende Lage ist zweifelsohne auch einer Mythenbildung förderlich gewesen – vor allem hinsichtlich Verdis Rolle im revolutionären Italien. Dabei sind etliche Konjunkturen einer Überdehnung und Indienstnahme kaum zu übersehen. Viele der hier vorgestellten Ansätze gleichen sich in einer zuweilen recht offensiv genutzten Möglichkeit der Instrumentalisierung der Verdi-Biographie für eigene Zwecke.

In den frühen Biographien reduziert sich die Frage nach Berührungspunkten zwischen Verdi und dem Risorgimento auf den Zeitraum des Frühwerks. Dabei sind die Standpunkte durchaus differenziert; Verdi wird jedoch nicht als ein Komponist gesehen, der unmittelbar in poli-

[234] Vgl. Conati, M., Prefazione, Pougin, A., Vita aneddotica di Verdi. Reprint: Florenz 1989, S. 5ff.

tische Zusammenhänge eingreift, sondern eher dem Zeitgeist Ausdruck verleiht. Überraschenderweise leisten jüngere Autoren wie Martin oder Harrison in dieser Frage kaum mehr, als ebenfalls von dem politischen Topos aus einen Brückenschlag zu den späteren Werken Verdis vorzunehmen.

Im Unterschied zu solchen einfachen Positionen vertreten Arturo Toscanini, Fritz Busch und Franz Werfel einen sehr viel komplexeren Ansatz gegenüber Verdis musikalischer Ästhetik – letztlich sogar mit Rückwirkungen auf die Aufführungspraxis im faschistischen Italien. Indem durch ihr Wirken der künstlerische Anspruch an die Aufführungspraxis aufrechterhalten wird, bleibt gleichsam der innere Zusammenhalt der Musik mit den historisch-politischen Überzeugungen des Komponisten und seiner eigenen Zeit erhalten, ohne dass diese Werke für menschenverachtende Zwecke hätte verbogen werden können. Dass gerade LA BATTAGLIA die Ausnahme bildet, ist bezeichnend und wird noch zu erklären sein. Nicht zuletzt macht Werfel die Unzulänglichkeit und unerträgliche Enge der Verdischen Ästhetik deutlich, solange sie nämlich als private oder gar nationale Sache betrieben wird. Der hier notwendige Erkenntnis und Überwindungsprozess wird gleich zum zweifachen Akt einer ästhetischen Befreiung. Dass Werfel dafür die Form des Roman wählt, ist kaum zufällig und verweist unmittelbar auf Peter Weiss.

Solche Zusammenhänge und Fragestellungen fallen in der bisherigen Verdi-Forschung kaum auf fruchtbaren Boden. Mit der Gründung des „Istituto nazionale di studi verdiani" konzentrierte sich das Interesse auf werkimmanente Fragen sowie die kritische Edition und Systematisierung primärer und sekundärer Quellen. Dies war einerseits erforderlich, andererseits insofern problematisch, als durch die wichtigen und seriösen Beiträge, welche die Verdi-Forschung in den Jahren des Faschismus ablieferte, ein verzerrtes Bild von Verdi und dem Risorgimento über 1945 hinaus transportiert wurde und so unreflektiert blieb. Vielleicht spiegelt sich in der vehementen Verneinung eines nationalen Engagements des Komponisten aber auch eine Schwierigkeit im Umgang mit Nationalismen wider, deren letztlich positiver Effekt einer Identitätsstiftung auch im Zeitalter europäischer Einigung nicht von der Hand zu weisen ist. Damit sei hier die These aufgestellt, dass das offensichtliche Desinteresse an dem Problemfeld „Verdi und das Risorgimento" in der jüngeren Verdi-Forschung seine eigentliche Ursache nicht nur in der Erkenntnis einer Fehlinterpretation bzw. der Überdehnung der Vergangenheit hat, sondern auch in der unzureichenden Aufarbeitung der faschistischen Vergangenheit bis in die Gegenwart. Dennoch sollten die Ausführungen zu Toscanini und Werfel in diesem Kapitel vor allem einen

gewichtigen Punkt aufzeigen, dass nämlich zwischen musikwissenschaftlicher Grundlagenforschung und philosophisch-ästhetischer Reflexion über Musik kein Gegensatz besteht. Die folgenden Kapitel werden versuchen, den praktischen Beweis zu erbringen.

Fraglich scheint letztlich, ob und inwiefern es überhaupt möglich sein kann, Verdis Œuvre als ästhetischen Ausdruck eines wie auch immer gearteten „48er-Geistes" zu interpretieren. Völlig zu Recht meldet auch Wolfgang Lessing Zweifel an; die von ihm festgestellte „geringe kompositorische Beachtung der Revolution" bezieht sich jedoch allein auf den deutschen Bereich.[235] Das gravierende Problem hinsichtlich der Deutung revolutionärer Zusammenhänge zwischen Musik und Biographie scheint bei vielen Autoren darin begründet, dass der Problematik zumeist mit einem „Zweifaktorenmodell" und einem linearen Verständnis von Geschichte und Politik zu Leibe gerückt wird. Indem die Auseinandersetzung sich einseitig auf die Bereiche Kultur und Politik konzentriert, werden unweigerlich andere strukturelle Bereiche vernachlässigt. Natürlich lassen sich auch auf einer monokausalen Schiene im Fall Giuseppe Verdis immer wieder Nahtstellen zwischen Frühwerk und 48er-Revolution aufzeigen. Nicht anders als bei Richard Wagner finden sich aber bei genauerem Hinsehen auch bei Verdi spontane Äußerungen und manchmal sogar aus ökonomischer Berechnung resultierende Handlungen, die – vordergründig betrachtet - im Widerspruch zu einer wie auch immer idealisierten oder politisch korrekten revolutionären Haltung stehen. Können diese aber im Umkehrschluss als Belege dienen, um den revolutionären Kontext zu relativieren oder - wie im Fall der Pauls-Studie – völlig auszuschließen?

Fast zwangsläufig muss die enge Bindung Verdis an das Risorgimento sich als problematisch erweisen. Viel zu komplex und vielschichtig waren die ablaufenden historischen Prozesse, als dass sie durch die einfache Verschränkung von biographisch-künstlerischem Handeln und revolutionärer Ideen zu beschreiben wären. Der Versuch, einen solchen Vorgang mit zwei strukturellen Bereichen zu fassen, schlägt spätestens dann fehl, wenn die gesichert geglaubten Erkenntnisse durch Fakten gestört werden, die anderen strukturellen Bereichen wie beispielsweise der Ökonomie entstammen. Damit zeichnet sich die Notwendigkeit ab, in der Interpretation von Lebenswirklichkeit und Œuvre Verdis eine Methode einzuführen, die geeignet ist, solche Widersprüchlichkeiten aufzunehmen und verständlich zu machen.

---

[235] Lessing, W., Ein Komponist bezahlte mit dem Tode: Über Musik und Musiker, in: 1848, Sonderbeilage Frankfurter Rundschau vom 18. Mai 1998

Wichtig dabei ist, dass die Sichtweise möglichst breit angelegt werden kann. Die Fortschrittslogik in Verdis musikalischer Sprache müsste ebenso einbezogen werden können, wie die Teilhabe am Risorgimento sowie ökonomische Interessen.

Damit wäre erstmals ein Revolutionsbegriff in die Verdi-Diskussion einzuführen. Dass dieser sich konsequent an einem ideengeschichtlichen Rahmen zu orientieren hat, muss nicht ausdrücklich erläutert werden. Es steht zu erwarten, dass hierdurch die Probleme gegenstandslos werden, die aus einer unsicheren Quellenlage resultieren. Im nächsten Kapitel soll eine solche Begrifflichkeit gesucht und hinsichtlich ihrer Tragfähigkeit für eine größere Analyse geprüft werden. Damit wird es aber auch notwendig, ohne Vorbehalte zur Vorstellung eines politischen Künstlers zurückzukehren, nach der unmittelbaren Wirkung seiner Werke auf die damaligen Zeitgenossen zu fragen und den Künstler Verdi auch in seiner Widersprüchlichkeit schonungslos aufzuzeigen und zu deuten. Nur so scheint es aussichtsreich, einen nachhaltigen Blick auf Verdi und sein 19. Jahrhundert zu ermöglichen:

> „Ehre sei ganz Italien, das in diesem Augenblick wahrhaft groß ist! Die Stunde der Befreiung hat geschlagen [...] Ich muss wegen Verpflichtungen und Geschäften nach Frankreich zurück. Stell Dir vor, dass ich dort neben der Plage, zwei Opern schreiben zu müssen, auch noch verschiedene Gelder einzufordern und viele andere Banknoten einzulösen habe."[236]

[236] Verdi am 21. April 1848 an Piave, zit. nach Busch, H., Verdi Briefe, a.a.O., S. 25f

3. Verdi zwischen Revolution und Reaktion

Nach einem überaus erfolgreichen Leben starb Giuseppe Verdi im Alter von fast neunzig Jahren in derselben Stadt, in der um 1840 seine Karriere begonnen hatte: in Mailand. Betrachtet man Verdis musikalisches Gesamtwerk, zeigt sich wie bei allen italienischen Komponisten der damaligen Zeit, dass mit einigen Ausnahmen nahezu ausschließlich das Musiktheater sein Schaffen bestimmte. In fast sechs Jahrzehnten schöpferischer Arbeit entstanden rund dreißig abendfüllende Opern.

Die Vorliebe für diese Gattung prägte damals das gesamte italienische Musikleben. Wie durch Berichte zeitgenössischer Beobachter dokumentiert, trug die Oper ihr musikalisches Material weit über den üblichen Rahmen hinaus auch in andere Bereiche hinein: „An beiden Orten wurde aber nichts aufgeführt, was einer besonderen Erwähnung werth wäre, mit Ausnahme eines Quartetts von Mayr und eines Duetts aus einer komischen Oper von Fioravanti"[1], schrieb der Komponist Louis Spohr nach dem Besuch zweier römischer Privatakademien am 18.1.1816 in das Tagebuch seiner Italienreise.[2] Und es war kein geringerer als der Kritiker Eduard Hanslick, der im Jahre 1854 feststellte:

> „Jeder Deutsche, der nach Italien kommt, hört mit Staunen in den Kirchen die bekanntesten Opernmelodien von Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi. Diese [...] Stücke, wenn sie nur halbwegs sanften Charakters klingen, sind weit entfernt, die Gemeinde in ihrer Andacht zu stören, im Gegenteil pflegt alles aufs äußerste erbaut zu sein."[3]

Das 19. Jahrhundert, in welchem die Oper einen so wichtigen Platz im italienischen Musikleben einnahm, war eine Epoche des politischen und gesellschaftlichen Neubeginns und wie kaum ein anderer Zeitraum in der italienischen Geschichte mit großen ideologischen Gegensätzen und Spannungen behaftet. Dies blieb auch für Giuseppe Verdi nicht ohne Folgen. Durch die erklärte Vormachtstellung der Oper im kulturellen und gesellschaftlichen Leben und Verdis umfangreichen musikalischen Beitrag dazu war er dem unmittelbaren Zentrum eines gewaltigen epochalen Kräftemessens ausgesetzt. Die Überschrift „Zwischen Revolution und Reaktion" zielt somit keinesfalls

---

[1] Spohr, L., Selbstbiographie, hrsg. von Schmitz, E., Kassel [u.a.] 1954, S. 347

[2] Das „Quartett" ist ein Vokalquartett des Opernkomponisten Simon Mayr (1763-1845).

[3] Hanslick, E., Vom Musikalisch-Schönen. Aufsätze. Musikkritiken, hrsg. von Mehner, K., Leipzig 1982, S. 62

auf eine chronologische Abfolge, vielmehr soll die Präposition das Spannungsfeld anzeigen, in welchem sich Verdi die meiste Zeit seines Lebens befand: Das gesamteuropäische Ereignis der Französischen Revolution auf der einen, die Reaktion der alten feudalen Mächte und ihre restriktiven Maßnahmen auf der anderen Seite.[4]

Mit der Französischen Revolution und ihrer „Déclaration des droits de l'homme" im August 1789 war das Individuum, sein Recht auf Eigentum und körperliche Unversehrtheit, von der Aufklärung vorbereitet, ins Zentrum europäischen rechtsstaatlichen und politischen Denkens gerückt. Diesem Ereignis muss eine zentrale Bedeutung für die politische und rechtliche Umgestaltung des gesamten 19. Jahrhunderts beigemessen werden. Gegen die von der Französischen Revolution ausgehenden Umgestaltungsprozesse richtete sich seit den Wiener Beschlüssen des Jahres 1815 ein Bündel von Maßnahmen - die europäische Restauration.

Insbesondere die Wiederherstellung der nach 1789 gestürzten absolutistischen Regierungen durch die am 26. September in Wien besiegelte „Heilige Allianz" der Monarchen von Österreich, Russland und Preußen löste in Italien, wie in vielen anderen europäischen Ländern, die während der napoleonischen Herrschaft die Vorzüge bürgerlicher Rechtsprinzipien kennen gelernt hatten, einen schweren weltanschaulichen Konflikt aus.

Schon das mit der Aufklärung entstandene Bild des autonomen Menschen, oder mit Immanuel Kant gesprochen, die Beendigung „des Unvermögens, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen"[5], ließ sich kaum mit der Ideologie der restaurierten Systeme vereinbaren, deren theoretische Grundlage noch immer die von Thomas Hobbes (1588-1679) formulierte Staatsphilosophie der bedingungslosen Unterwerfung des Menschen unter die von Gott legitimierte absolute Macht war.

Die wichtigsten persönlichen, politischen und kulturellen Probleme, mit denen der genau 24 Jahre nach dem Sturm auf die Bastille geborene italienische Komponist Giuseppe Verdi sich und seine Kunst konfrontiert sah, können auf die Gleichzeitigkeit dieser beiden Weltanschauungen zurückgeführt werden.

---

[4] Vgl. Werfel, F., Verdi in unserer Zeit, in: Zwischen Oben und Unten, a.a.O., S. 354

[5] Kant, I., Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung, in: Werkausgabe, Bd.11, hrsg. von Weischedel, W. Frankfurt a.M. 1977, S. 53

3.1 Übertragung des erweiterten Revolutionsbegriffs auf Verdi

Auch im kulturhistorischen Bereich finden sich immer häufiger Ansätze, die den traditionellen Interpretationsrahmen der Französischen Revolution um weitere Aspekte ergänzen. Dies ist insofern legitim, als die fachwissenschaftliche Interpretation des Revolutionsbegriffs mittlerweile darin übereinstimmt, dass das übliche Verständnis von einem politisch-gesellschaftlichem Umbruch, der - ob nun mit oder ohne Gewaltanwendung - weitgehende Veränderungen im Staat und in der Gesellschaft herbeiführt, für die vom Jahr 1789 ausgehenden Phänomene kaum hinreichend sein kann.[6] Ohnehin wäre die Bedeutung der Französischen Revolution im Sinne Hegels als wichtige Stufe im Fortschreiten der Menschheitsgeschichte zu Freiheit und Entfaltung des Geistes kaum als ein abgeschlossener Prozess zu betrachten.

Wenig sinnvoll erscheint es, die Terminologie Revolution zu einem beliebigen Sammelbegriff für historische Umbrüche verkommen zu lassen. Bewährt hat sich hier der vom Ursprung her materialistische Ansatz, die verschiedenen Umbrüche in strukturelle Bereiche zu differenzieren. Thomas Metscher benutzt in seinen „Pariser Meditationen" einen solchen strukturellen Revolutionsbegriff und unterscheidet mit dem Jahr 1789 den Beginn von „fünf Bereichen revolutionärer Umgestaltung ... 1. Ökonomie, 2. Politik, 3. Lebensweise, 4. Kunst, 5. Wissenschaft und Philosophie."[7] Revolution ist hier gleichbedeutend mit einem dauernden europäischen „Transformationsprozess" auf fünf Ebenen.[8]

Wie in der Einleitung beschrieben, wird für diese Verdi-Studie der Hauptgedanke der „Pariser Meditationen", die im Kontext der Französischen Revolution entstandene Idee der Befreiung in den Mittelpunkt der Analyse zu rücken, verwendet, jedoch nicht ohne die dabei zu treffenden Aussagen konsequent in dem historischen Spannungsverhältnis von Revolution und Reaktion anzulegen. Die Argumentation erfolgt von folgendem Standpunkt: Unter Berücksichtigung der Entwicklungen im musikdramatischen Bereich wird zu zeigen sein, dass das gesamte Spektrum von Leben und Werk Giuseppe Verdis im Kern einer großen gemeinsamen Sache verpflichtet ist, deren geistige

---

[6] Vgl. Böhning, P. [Hrsg.], Geschichte des Revolutionsbegriffs, in: Revolutionen. Paderborn 1992, S. 7

[7] Metscher, T., Pariser Meditationen. Zu einer Ästhetik der Befreiung. Wien 1992, S. 75f

[8] Vgl. ebd., S. 16

Wurzeln in der Aufklärung liegt und deren Einforderung mit dem Jahr 1789 zum politischen Programm erhoben wurde: dem Thema der Befreiung. Das damit angestrebte Ziel „Freiheit" ist dabei nicht mit Willkür und bedingungsloser Individualität gleichzusetzen. Freiheit im Gebrauch des eigenen Verstandes bedeutet im Sinne der Aufklärung immer auch eine Verpflichtung zu sozialmoralischer Verantwortung.

Will man nun ein deutliches Bild über die Einbindung Giuseppe Verdis innerhalb des Spannungsbogens Revolution und Reaktion gewinnen, wäre es in der Tat ein vielversprechender Ansatz, die bei Metscher aufgeführten Umgestaltungsbereiche als strukturellen Rahmen zu benutzen. Hierbei erscheint es allerdings kaum sinnvoll den Aspekt „Wissenschaft" einzubinden. In einem ersten Schritt wäre zu überprüfen, ob und inwiefern mit Blick auf Leben und Werk Giuseppe Verdis die Emanzipation und Befreiung des Individuums, wenn auch unterschiedlich in Gestalt und Ausrichtung, genau wie in der traditionellen Interpretation der „Déclaration des droits de l'homme" tatsächlich die zentrale Forderung in den genannten Bereichen bildet. Somit sollte sich bei Verdi im Kontext dieser fünf Umgestaltungsprozesse „ein Verbund von Themen, die einem weiten Begriff von Befreiung und Freiheit verpflichtet sind,"[9] zeigen. Der folgende Abschnitt prüft in einer ersten Zusammenschau die Tragfähigkeit und mögliche Ausrichtung der Deutungsmöglichkeiten von Befreiung und Emanzipation innerhalb der genannten Umgestaltungsbereiche.

3.2 Die revolutionären Transformationsprozesse im Überblick

Ökonomie und Lebensweise: Verdis wachsende Selbstbestimmung in seinen sozialen und ökonomischen Lebensbereichen zeigt zahlreiche Handlungsmomente, die der Befreiung und Emanzipation verpflichtet sind. Obwohl nicht mehr an ein höfisches Musikleben gebunden, wird zu fragen sein, wie er als Mensch und Komponist die Zeit der Suche und Unsicherheit, in der eine ausgeprägte finanzielle Abhängigkeit von einem bürgerlichen Mäzen bestand, überwandt und Eigenverantwortung übernahm. Mit deutlichen Worten verweigerte er sich privat und beruflich dem Einfluss und der Kontrolle seines Geldgebers und entzog sich einer offenbar vorherbestimmten Karriere. Nicht weniger nachdrücklich forderte Verdi auch gegenüber seinem Verleger die Mitbestimmung an der finanziellen Verwertung seines geistigen Eigentums ein. Gerade die aus den Bestimmungen des Wiener Kon-

[9] Vgl. Metscher, T., Pariser Meditationen, a.a.O., S. 36

gresses resultierende Fragmentierung der italienischen Halbinsel in verschiedene politische Einheiten erschwerte es den Komponisten im 19. Jahrhundert, die Urheberrechte an seinen Musikwerken und die damit verbundenen finanziellen Ansprüche geltend zu machen.

Politik: Die infolge der Französischen Revolution und der napoleonischen Herrschaft auf der italienischen Halbinsel beginnende nationale Initiative ist - ähnlich wie im Bereich des Deutschen Bundes - durch die Vorstellung gekennzeichnet, dass einer politischen und rechtlichen Befreiung des Individuums zunächst die politische Befreiung und die Gründung eines eigenständigen Nationalstaates vorangehen müsse.[10] Das Werk Giuseppe Verdis lieferte dabei, immer in Auseinandersetzung mit den Zensurbehörden,[11] einen gemeinhin als wirkungsmächtig angesehenen Beitrag zu dieser Politik. Bis in die 60er Jahre des 19. Jahrhunderts - Verdi hatte zu dieser Zeit bereits die Hälfte seiner Werke abgeschlossen - findet sich in Italien, wie in vielen anderen Staaten, eine politische Zensur. Viele Kulturschaffende resignierten in diesem Spannungsverhältnis von Revolution und Reaktion und suchten ihre Zuflucht in einer Isolierung, die – vor allem in der deutschen Romantik vor 1825 - manchmal bis zur eigenen Zerstörung gehen konnte. Ganz anders Giuseppe Verdi: Er stand mit seinem Engagement für die Befreiung Italiens von reaktionärer Politik und für die Gründung eines italienischen Nationalstaats inmitten europäischer politischer Umgestaltungen (z.B. auch in Polen und Ungarn), einer Prozesshaftigkeit in der „Kontinuitätslinie von Aufklärung und Revolution [...]. Sie verbündet sich mit den um ihre nationale Unabhängigkeit kämpfenden Nationen."[12] Umfang, Charakter und Bedeutung des von Verdi geleisteten Beitrags, sind im weiteren Verlauf der Studie zu untersuchen.

Schwieriger zu beurteilen ist das Ordnungskriterium „Kunst": Die Künste des 19. Jahrhunderts wurden, wie schon in der Einleitung gesagt, zum Artikulationsmedium der neuen bürgerlichen Wertvorstellungen. Die notwendige Abwendung von der weltanschaulichen Verbindung mit der Feudalwelt erfolgte nach eigenen inneren Gesetzlichkeiten, mit der auf die epochalen Erfahrungen seit 1789 reagiert

---

[10] Procacci, G., Geschichte Italiens und der Italiener, a.a.O., S. 263

[11] Zensiert wurde in Italien von den durch Professoren und Mönchen unterstützten Polizeibehörden praktisch alles, was irgendwie in die Öffentlichkeit drang. Beispielsweise beschränkten manche Zensoren sich nicht allein auf die Kontrolle schriftlicher und musikalischer Erzeugnisse, sondern kontrollierten sogar die Bühnenrequisiten auf verdächtige Farbkombinationen. Vgl. Kimbell, D.R.B., Verdi in the Age of Italian Romanticism, a.a.O., S. 26

[12] Metscher, T., Pariser Meditationen, a.a.O., S. 54

wurde. Thomas Metscher[13] bezeichnet dies mit dem Hinweis auf einen Umbruch in den ästhetischen Werkwelten der europäischen Kunst, der sich in einer „hochkomplexen Form-Inhalt Dialektik" vollzog. Was bedeutet dies für das hier beabsichtigte Verständnis Giuseppe Verdis?

Die politische Reaktion hatte seit dem Jahr 1815 ein Musiktheater in Italien gefördert, dessen gesellschaftliche Funktion primär auf „Abkehr von der Wirklichkeit" (Marggraf) ausgerichtet war. Nicht umsonst war „Fürst Metternich der einflussreichste Protektor des Meisters [Rossini]".[14] Die italienische Oper hatte also den geheimen Auftrag, der Zerstreuung und Ablenkung des Publikums zu dienen; sie sollte oberflächlich unterhalten und nur nicht weiter zum Nachdenken anregen. Allerdings gibt Ulrich Schreiber zu bedenken, dass schon die Zeitgenossen Rossinis seiner Musik eine ganz andere Lesart zu geben vermochten: „Heine [...] behauptete sogar, der ‚esoterische Sinn der Opera buffa' [...] liege darin, vor der Zensur der Habsburgerherrschaft die ‚tödlichsten Befreiungsgedanken' hinter scheinbar ‚heiteren Liebesgeschichten, Liebesnöten und Liebesneckereien' zu verbergen. [...] In dieser Deutung wurden aus dem Rossinischen Rankenwerk ‚staatsgefährliche Triller und revolutionärrische Koloraturen'."[15]

Von einer Affirmation oder einer verdeckten Kritik sollte sich Giuseppe Verdis ausdrücklich an der Wirklichkeit orientierte Konzeption spätestens mit den mittleren Werken vollständig lösen. Anders als Rossini wurde Verdis Kunst zum sinnfälligen Ausdruck der das 19. Jahrhundert bestimmenden künstlerischen Transformationsprozesse im Bereich des italienischen Musiktheaters. Im Unterschied zur absolutistischen Kulturtradition ging es in dieser neuen Vorstellung weder um eine herrschaftsstabilisierende Kunst noch um eine verdeckte Kritik am Ancien Régime. Vielmehr bildete die Anerkennung der geistigen Gleichberechtigung aller Rezipienten eine wesentliche Grundlage und primäre Voraussetzung der neuen Auffassung; hier war sie der alten Konzeption genau entgegengesetzt. Die Darstellung von gegensätzlichen und wahrhaften Prozessen, oder anders gesagt, die Weigerung, nur Eindimensionales anzubieten, war gleichbedeutend mit der Bestätigung des Rezipienten als geistiges Wesen, die Bejahung seiner Individualität durch die Kunst und damit zur Tat gewordene Forderung der Aufklärung.

---

[13] Vgl. Metscher, T., Pariser Meditationen, a.a.O., S. 67f

[14] Marggraf, W., Verdi. Leipzig 1982, S. 26

[15] Schreiber, U., Die Kunst der Oper, Bd. 2, a.a.O., S. 180

Wie vollzog sich dieser Prozess bei Verdi? Wurde er durch Verdis konsequente Arbeit an einer Konzeption möglich, die nach kompromisslos nüchterner Auswahl und Charakterisierung der Handlungsträger seiner Opern, Aneignung neuer dramatischer Stoffe und dramatischer Dichte in den Werken verlangte? Dass all dies in einem wechselseitigen Prozess formale und musikalische Umgestaltungen des vorhandenen Materials erforderte, ist zweifellos mit dem Hinweis auf die „Form-Inhalt Dialektik" gemeint. Seine Opern und vor allem die darin dargestellten Individuen wurden in einem langfristigen Prozess aus der formalen Enge der alten Schlaraffenoper[16] herausgelöst; nicht ohne den Widerstand des traditionellen italienischen Opernbetriebs gestaltete Verdi sie wahrhaftiger und "emotional beweglicher."[17] Die mit dem Aufstieg der bürgerlichen Gesellschaft zunehmende und in der Französischen Revolution postulierte Bedeutung der Individualität und Subjektivität bildete daher, wie später genauer darzustellen ist, offenbar auch das Ziel seines ästhetischen Programms.

Philosophie: Mit dem Ereignis der Französischen Revolution wurde, folgt man einer Interpretation G.W.F. Hegels, „der Gedanke der Begriff des Rechts."[18] Diese geschichtsphilosophisch intendierte Bemerkung will aussagen, dass mit den Ereignissen des Jahres 1789 erstmals die theoretische Möglichkeit zur historischen Tat geworden ist, die Wirklichkeit auf der Grundlage des Gedankens zu konstruieren. Dennoch ist für Hegel dieser Prozess nicht abgeschlossen und die Befreiung des menschlichen Individuums aus sich selbst heraus noch nicht vollendet, denn „Gedanke des Rechts kann nur ... die Menschenrechte in einem vollen und umfassenden Sinn"[19] bedeuten. Gerade im hermeneutischen Zugriff auf spätere Werke Giuseppe Verdis könnte diese geschichtsphilosophische Interpretation heraus-

---

[16] Rossini nach Wagner, R., Eine Erinnerung an Rossini, in: ders., Gesammelte Schriften und Dichtungen, hrsg. von W. Golther. Berlin [u.a.] o.J., Bd.8, S. 222. Wörtlich heißt es: „Aber Italien, so fuhr er [Rossini] fort, sei zu seiner Zeit nicht mehr das Land gewesen, wo ein ernsteres Streben, namentlich auf dem Gebiete der Opernmusik angeregt und unterhalten hätte werden können: alles Höhere sei dort gewaltsam unterdrückt und das Volk eben nur auf eine Schlaraffenexistenz angewiesen gewesen. So sei auch er in seiner Jugend im Dienste dieser Tendenz aufgewachsen."

[17] Gerhartz, L.K., Spiele, die Träume von Menschen nachhängen ... Das dramatische Vokabular des Verdi'schen Operntyps, in: Metzger/Riehn [Hrsg.], Musik Konzepte 10. München 1979, S. 36

[18] Hegel, G.W.F., Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, in: ders. Werke, hrsg. von E. Moldenhauer [u.a.], Bd. 12, Frankfurt a.M. 1970, S. 529

[19] Metscher, T., Pariser Meditationen, a.a.O., S. 21

gearbeitet werden. Vor dem Hintergrund der im 19. Jahrhundert im wesentlichen unabgeschlossen bleibenden Durchsetzung der menschlichen Autonomie wäre deutlich zu machen, warum Emanzipation und Befreiung als Forderung und notwendige Perspektive menschlichen Handelns auch in den späteren Jahren ein immanentes Thema im Opernschaffen Verdis bleiben sollte.

Fazit: Eine erste Annäherung an die fünf Transformationsbereiche im Zusammenhang mit Leben und Werk Giuseppe Verdis bestätigt einerseits die Möglichkeit eines solchen Ansatzes, andererseits aber auch den komplexen Rahmen, vor dem die unterschiedlichen Momente der Befreiung eingemessen und bewertet werden müssen; diese erste Zusammenschau mag dem Leser die erste Orientierung innerhalb der Gliederung erleichtert haben. In den folgenden Kapiteln werden die einzelnen Transformationsbereiche als Deutungsbereiche der Befreiung vertieft und mit Hilfe von Quellenzeugnissen und Fakten umfassender interpretiert. Erst in diesem nächsten und größeren Rahmen erscheint es sinnvoll, die musikalische Analyse ausgewählter Verdi-Opern ebenfalls heranzuziehen.

Um die lebens- und werkgeschichtliche Chronologie nicht aus dem Blickfeld geraten zu lassen, wird es aus methodischen Gründen unerlässlich, die von Metscher gewählte Reihenfolge abzuändern:

Das folgende Kapitel 4 (Lebensweise I) konzentriert sich auf die Biographie des jungen Verdi und erläutert seinen schwierigen und hindernisreichen Weg bis zum ersten Erfolg, der Oper OBERTO (1839). Um 1840 gewinnt auch der italienische „Vormärz" zunehmend an Dynamik und es beginnt die Zeit der martialischen Opern Verdis im Frühwerk (Kapitel 5, Politik). Beispielhaft lässt sich dies an der bekannten Oper NABUCCO (1842) darstellen. Trotz großer Erfolge mit den patriotischen Werken und ungeachtet der hektischen Produktionsbedingungen reflektierte Verdi unerwartet früh die musikalische Ästhetik in Hinblick auf mehr Glaubwürdigkeit (Kapitel 6, Kunst). Die Oper MACBETH (1847/1865) zeigt bereits Prinzipien, die dann für die weitere Arbeit Verdis bestimmend werden sollten. Mit dem Beginn der 1850er-Jahre setzten sich nicht nur bei Verdi neue Kompositionsprinzipien durch, sondern er vollendete auch seine persönliche Emanzipation (Kapitel 7, Lebensweise II). Die Reaktion der Umwelt auf Verdis nichteheliche Beziehung zu einer Sängerin mag die Komposition der Oper LA TRAVIATA (1853) beeinflusst haben. Mit den nun beginnenden Werken der Reife hatte Verdi offenbar den patriotischen Ton seines Frühwerks aufgegeben. Insofern mag es verwundern, dass das Akronym „Viva V.E.R.D.I.!" erst im Zusammenhang mit der Oper UN BALLO IN MASCHERA (1859) auftaucht.

Vor allem das vom Komponisten vehement verfolgte Gewinninteresse scheint jegliche ideell-politische Implikation zu widerlegen (Kapitel 8, Ökonomie). Verdis DON CARLOS (1867/1884), eine Oper an der Grenze zum Spätwerk, zeigt den Freiheitsgedanken Friedrich Schillers mit besonderer Deutlichkeit in seiner musikalischen Transformation (Kapitel 9, Philosophie). Die von Metscher vorgeschlagenen Dimensionen eines strukturellen Revolutionsbegriffes werden somit auf folgende Reihe umgestellt: 1. Lebensweise (I), 2. Politik, 3. Kunst, 4. Lebensweise (II) , 5. Ökonomie und 6. Philosophie.

4. Deutungsbereich Lebensweise (I) oder: der Weg zum OBERTO

4.1 Vorüberlegungen

Anders als bislang angenommen, waren die Bedingungen, unter denen Giuseppe Verdi seine Kindheit in dem Dorf Roncole und seine Jugend in der nur wenige Kilometer vom Dorf entfernten Kleinstadt Busseto (Herzogtum Parma) verbrachte, recht gut. Der Grund für die lange Fehleinschätzung liegt in Verdis eigenen Aussagen: „Über meine Kindheit weiß ich nichts zu sagen, selbst wenn ich etwas sagen wollte, denn ich verbrachte sie in Armut [...]."[1] Und an anderer Stelle betont er: „Meine Jugend war sehr hart."[2]

Als Interesse könnte unterstellt werden, Verdi habe seine berufliche Karriere großartiger erscheinen lassen wollen: Ein armer Bauernjunge, der seinen Erfolg nur harter Arbeit und einer ungewöhnlichen musikalischen Begabung zu verdanken hatte. Von einer möglichen Befreiungshandlung im Sinne eines Ausbruchs aus dem sozialen Milieu ist mit dem Ende dieser „Legende" kaum auszugehen. Ohnehin stände dabei entgegen, dass Verdi – folgt man den autobiographischen Berichten[3] – trotz seiner Talente immer wieder vom Schicksal herausgefordert wurde und es offenbar einer ganzen Reihe von göttlichen Fügungen oder glücklichen Zufällen bedurfte, bis sein Aufstieg zum führenden italienischen Opernkomponisten endlich vollbracht war. Diese selbstbiographischen Elemente mögen die Lebensgeschichte Verdis schmücken und vielleicht interessanter machen, der hier zugrundeliegenden Vorstellung von Befreiung als einer selbstbestimmten Handlung des menschlichen Individuums widersprechen sie zutiefst.

Wenn in diesem Kapitel der Versuch unternommen wird, die biographischen Fakten bis zum ersten Opernerfolg darzustellen, soll dies klären, ob das Bild eines persönlichen Befreiungsprozesses durch neue Erkenntnisse zur frühen Biographie wirklich obsolet geworden ist, oder ob nicht gerade die „Legende" vom armen Bauernjungen, der seine glänzende Karriere schicksalhaften Fügungen zu verdanken hatte, den eigentlichen Emanzipationsprozess verdeckt gehalten hat.

---

[1] Verdi nach Roux, O., Omaggio a Verdi, special issue of Farfalla, 1896, zit. in: Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, S. 22

[2] Bellaigue, C. (Verdi, a.a.O., S. 4) berichtet: " [...] un giorno, che conversavamo insieme nel giardino della sua villa di Sant'Agata, il vecchio maestro mi disse gravemente: 'Fu ben dura, la mia giovinezza'.

[3] Vgl. Verdis autobiographische Skizzen in: Busch, H., Verdi Briefe, a.a.O., S. 11-14 oder im italienischen Original: Pougin, A., Vita aneddotica, a.a.O., S. 40-46

4.2 Kindheit und Jugend

Verdis Vater Carlo (1783-1867), der im Unterschied zu den meisten Bauern in Roncole des Lesens und Schreibens mächtig war, bewirtschaftete nicht nur eine florierende Osteria vecchia in Roncole, sondern hatte vom Bischof von Borgo San Donnino[4] rund 18 Hektar Land in Pacht erhalten, wo er saisonal sogar Feldarbeiter beschäftigte.[5] Die Familie war streng gläubig.[6] Ihr Engagement innerhalb der kirchlichen Grundherrschaft erklärt aber auch den bescheidenen Wohlstand der Familie. Carlo Verdi stand den musikalischen Begabungen seines Sohnes keinesfalls im Weg. Um das Jahr 1820 erhielt der junge Giuseppe sogar ein eigenes Spinett. Hierzu bemerkt die Biographin Phillips-Matz: „ [...] a remarkable acquisition, for few children in Italiy even today have their own piano at home, and conservatory students still practise at the rectory or at school."[7]

Überhaupt war den Eltern an der Ausbildung ihres Sohnes gelegen. Neben dem regulären Schulunterricht finanzierten sie Privatlektionen in Latein, Italienisch und Musik, die Pietro Baistrocchi (gest.1823) erteilte.[8] Die berufliche Zukunft des Sohnes wurde wahrscheinlich im Bereich der Kirchenmusik gesehen, was gemäß den Gepflogenheiten auf dem Land mit einem schulischen Lehramt verbunden war. Auch wenn die finanziellen Möglichkeiten der Verdis damit an die Grenzen gerieten, zögerte man um 1823 nicht, den Sohn zur weiteren Ausbildung an das nächstgelegene Gymnasium nach Busseto zu schicken.[9] Zusammen mit seinem Spinett wurde der zehnjährige Giuseppe im Hause der Familie Michiara untergebracht.

---

[4] Heute: Fidenza, Herzogtum Parma

[5] Vgl. Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 10; die heute als offizielles Geburtshaus Verdis in Roncole ausgewiesene Osteria ist allerdings nicht identisch mit der hier intendierten Osteria vecchia, die Verdis Großvater, Giuseppe Verdi, im Jahr 1791 pachtete.

[6] Luigia Verdi, geb. Uttini (1787-1851) und Carlo Verdi (1783-1867); das Paar heiratete 1812. Verdis Schwester Giuseppa (* 1816) starb am 9. August 1833. Hierzu Phillips-Matz: „Giuseppa may have succumbed to cholera or typhoid. It is certain that her family expected her to die, for she made confession and took Holy Communion one day before her death." Vgl. dies., a.a.O., S. 47

[7] Ebd., S. 18

[8] Zum Unterricht Baistrocchis vgl. Phillips-Matz, a.a.O., S. 17; der Situation Carlo Verdis in gewisser Weise vergleichbar, war – nach Erkenntnissen von Phillips-Matz (vgl. a.a.O., S. 15) – Pietro Baistrocchi nicht nur Organist und Schullehrer, sondern bewirtschaftete ebenfalls ein großes Stück Land für die Kirche.

[9] Phillips-Matz (a.a.O., S. 20f) führt an, dass Schulbücher und Zimmermiete nur von der Familie finanziert werden konnten, weil Mutter Luigia Uttini durch den Tod des Vaters Carlo Uttini 1821 eine größere Summe erbte.

1825 hatte Giuseppe die ersten beiden Jahre am Gymnasium erfolgreich absolviert, so dass seinen Eltern nun angeraten wurde, er möge zusätzlich eine Ausbildung an der Musikschule in Busseto beginnen. Mit Auszeichnung beendete Verdi 1827 zunächst das Gymnasium und schließlich 1829 seine musikalischen Studien, die unter der Anleitung des renommierten Ferdinando Provesi (1770-1833) erfolgt waren. Der Biographin Phillips-Matz zufolge muss Verdi ebenfalls um 1825 in Kontakt mit Antonio Barezzi (1798-1867) gekommen sein. Der wohlhabende Kaufmann hatte die Musikschule zusammen mit Provesi gegründet und war ihr Geldgeber.[10] Dies geschah zweifellos in der Absicht, der bereits erwähnten Philharmonischen Gesellschaft Bussetos zuzuarbeiten, die ihre regelmäßigen Proben unter der Leitung Provesis nicht zufällig im Salon des Palazzo Barezzi abhielt.

Der Vorliebe des Laienorchesters für Opernmusik – vielleicht wurden mit umherziehenden Sängertruppen sogar ganze Opernproduktionen realisiert – wird Provesi, der in seiner Jugend offenbar auch eigene Opern komponierte, wohl gerne nachgekommen sein. Seine eigentliche Aufgabe in Busseto, die Kirchenmusik an San Bartolomeo, mag er hierüber vernachlässigt haben. Mehrfach weist auch Phillips-Matz auf das gespaltene Verhältnis Provesis zu seinem kirchlichen Arbeitgeber hin – sicherlich aber hatte dies auch politische Gründe: „ [...] Provesi had something of a reputation as a Jacobin."[11] Ferdinando Provesi, über den nur wenig bekannt ist, war seit seiner Jugend ein glühender Verehrer Frankreichs und der 1789er-Prinzipien. In weltanschaulicher Hinsicht werden von ihm entscheidende Einflüsse auf Verdi ausgegangen sein. Sicherlich diskutierte Provesi mit dem jungen Verdi die Ideale und Forderungen patriotischer Dichter wie Vittorio Alfieri (1749-1803) oder Alessandro Manzoni (1785-1873), vor allem aber beeinflusste er Verdi mit seiner Vorliebe für das Musiktheater.[12] Eine entsprechende berufliche Orientierung erschien Verdi zu diesem Zeitpunkt aber noch nicht als attraktive Alternative zum sicheren Amt des Kirchenmusikers.

Um 1828 hatte Ferdinando Provesi dem talentierten Schüler aufgrund seiner angeschlagenen Gesundheit einen Großteil der eigenen Unterrichtsverpflichtungen an der Musikschule übertragen. Auch dirigierte Verdi für ihn immer häufiger die Philharmonische Gesellschaft, arran-

[10] Vgl. Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 32

[11] Ebd., S. 26

[12] Ebd., S. 30f; Welchen Eindruck Alfieris vom Tyrannenhass geprägte Dichtungen bei Verdi hinterlassen haben, zeigt allein die Tatsache, dass Verdis Kinder, Icilio Romano und Virginia Maria Verdi nach den Protagonisten der Tragödie VIRGINIA (dt. 1800) benannt wurden.

gierte zur Freude Barezzis, der dort die erste Violine spielte, neue Stücke und lieferte eigene Kompositionen. Dennoch musste sich Giuseppe Verdi zu diesem Zeitpunkt erstmals mit finanziellen Schwierigkeiten auseinandersetzen, in die allerdings sein Vater geraten war.

Schon häufiger war es vorgekommen, dass Carlo Verdi mit der Pachtzahlung an die bischöfliche Kasse in Verzug geraten war. Paradoxerweise lag dies auch an seinen großzügigen Spenden an die eigene Kirchengemeinde La Madonna dei Prati.[13] Bereits 1827 war absehbar, dass Carlo Verdi Land und Haus nicht würde halten können; dass der Pachtvertrag dennoch erneuert wurde, war allein der Fürsprache des befreundeten Propstes in Busseto, Don Ballarini, zu verdanken. Auf richterlichen Beschluss mussten Verdis Eltern und die Schwester Giuseppa dennoch im Februar 1830 die Osteria vecchia räumen und in ein kleines Haus am Ortsrand ziehen, welches heute offiziell als Verdis Geburtshaus gilt.[14] Nachdem Carlo Verdi seinen Sohn nur noch mit großen Schwierigkeiten unterstützt hatte, war er zu diesem Zeitpunkt nicht mehr in der Lage, dessen „brotlose" Aktivitäten als Stellvertreter Provesis oder auch eine weitere Ausbildung – beispielsweise an der Universität zu Parma – zu finanzieren. Phillips-Matz beurteilt die Situation folgendermaßen:

> „The only men who could profit from it were Provesi and Barezzi, who found their young musician useful in making the Philharmonic a polished ensemble with a living repertory of works that Verdi was composing on a day-to-day, month-to-month basis. This situation put Carlo Verdi at a tremendous disadvantage, for he and his wife were losing money every day their son postponed further training or the search for work."[15]

Nun eine Entscheidung zu treffen, fiel dem siebzehnjährigen Verdi wahrscheinlich nicht leicht. Vor allem deswegen, weil sowohl Barezzi als auch Provesi, die mittlerweile von der Notwendigkeit einer weiteren Förderung seiner Talente überzeugt waren, ihn davon abhielten – wohl als Kirchenmusiker und Schulmeister - nach Roncole zurückzukehren. Dennoch suchte Verdi offenbar mit Nachdruck die Sicherheit einer festen beruflichen Stellung, da er sich schon im Oktober 1829 auf eine freigewordene Stelle als Organist im nahegelegenen Soragna beworben hatte – wegen seiner Jugend jedoch vergeblich.[16] Da die Situation Anfang 1831 immer noch unentschieden war, übernahm

---

[13] Vgl. Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 37
[14] Vgl. ebd.
[15] Ebd., S. 36
[16] Vgl. ebd., S. 34

Barezzi augenscheinlich die weitere Initiative. Nachdem er den Knaben kurzerhand in seinem Haus untergebracht hatte, wurden Carlo Verdi offenbar mehrere Stipendiatsgesuche in die Feder diktiert – zuletzt mit Erfolg.[17]

4.3 Lehrjahre und erste Erfolge

Wohl wegen der vermeintlich einflussreichen Kontakte Ferdinando Provesis zu seinem alten Lehrer, dem ehemaligen Leiter des Herzoglichen Orchesters in Parma und berühmten Violinisten, Alessandro Rolla (1757-1841), der seit 1808 eine Professur am Königlichen Musikkonservatorium in Mailand innehatte, unterzog sich Verdi im Juni 1832 dort der Aufnahmeprüfung für das Fach Komposition. Warum er, der später zu einem der führenden italienischen Komponisten avancieren sollte, hier abgelehnt wurde, sei dahingestellt.[18] Entscheidend ist in diesem Zusammenhang, dass das Verdi zugestandene Stipendium damit eigentlich hinfällig geworden war. Von Alessandro Rolla erhielt er nur noch den Ratschlag, er möge bei Vincenzo Lavigna (1777-1836) Privatunterricht nehmen.[19]

---

[17] Vgl. Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 38ff.

[18] Giuseppe Verdi hatte nach Artikel 7 des Reglements das Mindestalter überschritten. Schon sein formales Aufnahmegesuch berücksichtigt dies: „Er [Verdi] richtet deshalb diese Petition an die k. und k. Regierung und hofft, dass bei den Prüfungen, denen er an genannter Musikhochschule unterzogen werden sollte, diejenigen Fähigkeiten bei ihm anerkannt werden mögen, die laut Artikel 10 der Anstaltsregeln in Betracht kommen, um den erforderlichen Dispens zu erhalten, den er ja benötigt, da er achtzehn Jahre alt ist und somit das übliche Alter überschritten hat." Anfang Juli berichtet Giuseppe Seletti an Antonio Barezzi: „Die Sache mit Verdi hat ein übles Ende genommen, wie ich in den letzten Tagen schon vorausgesehen hatte. Man wendet ein, dass weder eine Stelle frei sei noch er das passende Alter habe; und die Meinung des Pianisten schrieb ich Dir im letzten Brief. Maestro Piantanida [Lehrer im Kontrapunkt] ist der Ansicht, er sei nur Mittelmaß." Zit. nach: Weaver, W. [Hrsg.], Verdi, Eine Dokumentation. Berlin 1980, S. 144. Insofern wurde die Ablehnung durch eine Mischung aus formalen Regelungen und fachlicher Kritik begründet. Vgl. Brief Francesco Basilys (Vorsitzender des Prüfungsausschusses) vom 2. Juli 1832, Originalabdruck in: Weaver, W. [Hrsg.], Verdi. Eine Dokumentation, a.a.O., S. 22

[19] Wenngleich keine seiner Opern den Weg ins Repertoire fanden, gehörte Vincenzo Lavigna zu den damals bekannten Opernkomponisten. In einem zumeist wenig beachteten Brief (vom 9. Januar 1871) schreibt Verdi an den neapolitanischen Musikhistoriker Francesco Florimo: „ Lavigna wurde (ich glaube im Jahre 1801) durch Paisiello, der, ich weiß nicht aus welchem Grund, nach Paris ging, nach Mailand gebracht. Auf Vorschlag Paisiellos schrieb er eine Oper für die Scala und wurde als Konzertmeister an jenes Theater verpflichtet, an dem er bis 1832 blieb." Zit. in: Weaver, a.a.O., S. 144; Neben seiner Tätigkeit an der Scala unter-

Obwohl Giuseppe Seletti[20], bei dem Verdi in Mailand als Schlafbursche untergekommen war, dem Kaufmann in einem Schreiben vom 7. Juli 1832[21] im Prinzip hiervon abriet, erhielt Verdi dennoch die dafür nötige Zusage einer vorläufigen Kostenübernahme durch Antonio Barezzi.[22] Möglicherweise wollte er seinem angehenden Schwiegersohn die peinliche Rückkehr in die Kleinstadt Busseto ersparen. Damit konnte Verdi, der eigentlich früh nach finanzieller Eigenständigkeit gestrebt hatte, zwar in Mailand bleiben, sollte allerdings in finanzieller Hinsicht von einem bürgerlichen Mäzen abhängig bleiben.[23] Vor allem in den nächsten zwei Jahren wurde dies zu einer schweren Belastung. Dem Wunsch Barezzis zufolge blieb der noch minderjährige Verdi unter den Fittichen Selettis; dieser teilte dem Zwanzigjährigen nicht nur Taschengeld und Kleidung zu, offenbar intrigierte er auch mehrfach bei Barezzi, Verdi komme seinen Studien nicht ausreichend nach.[24] Vielleicht geschah dies aber auch aus übertriebener Fürsorge, damit Verdi noch härter arbeite.

---

richtete Lavigna seit 1823 am k. und k. Konservatorium der Stadt. Vgl. OPERA GROVE, Artikel: Lavigna

[20] Giuseppe Seletti, ein guter Bekannter der Familie Barezzi und Neffe Don Pietro Selettis aus Busseto, war Lehrer am Gymnasium in Mailand und wohnte in der der Via Santa Marta, nahe der Scala. Vgl. Weaver, W.,a.a.O., S. 23

[21] „Fest steht jedoch eins: Berücksichtigt man alles, was ein Mensch braucht, so wird es schwierig sein, allen Bedürfnissen Verdis mit sechshundert Franken [österreichische Lire] gerecht zu werden." Seletti nach Weaver, a.a.O., S. 144; Vgl. hierzu Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 44f

[22] Vgl. Phillips-Matz, a.a.O., S. 46

[23] Offenbar wurde das Stipendium, das nach der Ablehnung Verdis am Muiskkonservatorium eigentlich hinfällig war, wahrscheinlich durch die Vermittlung Barezzis vom Monte di Pietà (heute: Monte di credito su pegno) zumindest auf den halben Betrag von 300 österreichischen Lire jährlich zugesichert. Vgl. Phillips, Matz, a.a.O., S. 65. Wie einer Aufstellung Selettis zu entnehmen ist, belaufen sich allein für die Monate von August bis Oktober 1832 die notwendigen Aufwendungen für Verdis Unterricht bei Lavigna und die Miete für das Zimmer in seinem Hause auf 330, 18 Mailänder Lire, was umgerechnet schon die Summe von 300 österreichischen Lire ergibt. Ebenfalls lässt sich anhand der Aufstellung ersehen, dass monatlich zwölf Stunden Unterricht bei Lavigna in Höhe von 48 österreichischen Lire bezahlt wurden. Somit kostete eine der drei wöchentlichen Stunden 4 Lire. Eine Gebühr, die– wie an einem anderen Eintrag deutlich wird – dem Kaufpreis eines Hemdes und einiger Knöpfe gleichgesetzt werden kann. Dies entspricht den Angaben Ghislanzonis, nach denen man für den Preis einer österreichischen Lire ein Drei-Gänge-Gedeck in einer Osteria erhielt. Vgl. Ghislanzoni, A., Storia di Milano del 1836 al 1848, in: In chiave di baritono. Mailand 1882, S. 129ff. Mit 70 österreichischen Lire im Monat ist hingegen die Unterkunft bei Seletti vergleichsweise teuer. Vgl. Museo teatrale alla Scala, Dokument 16630

[24] Vgl. Phillips-Matz, a.a.O., S. 47f

Am 15. Mai 1834 wurde Verdi überraschend bei den Selettis ausquartiert. Wohl weil er sich der Kontrolle des Hausherrn zu sehr entzogen hatte. Mary Jane Phillips-Matz zitiert in diesem Zusammenhang Selettis an Barezzi gerichtete Gravamina:

> „Er [Verdi] war undiszipliniert; kam und ging zu unmöglichen Zeiten; er weigerte sich Kritik an seiner Person anzuhören; und, was das Schlimmste war, zuweilen schien es ihn nicht zu interessieren, ob er seinen Kurs [wohl Harmonielehre oder Kompositionsstudien] beendet hatte oder nicht."[25]

Da die Formulierungen Selettis gegenüber Barezzi am 22. Juni, also einen ganzen Monat nachdem Verdi bereits das Haus verlassen hatte, noch schärfer werden, vermutet die Biographin Phillips-Matz sogar eine Affäre mit der Tochter des Hauses:

> „[...] selbst wenn sich irgendwann herausstellt, dass Verdi tausendmal besser ist als Rossini, ich würde immer noch sagen, ich fände, er habe sich in meinem Haus wie ein rauer, unzivilisierter und stolzer Schurke benommen. Ich schreibe Ihnen [Antonio Barezzi] dieses, weil er noch nicht ihr Schwiegersohn ist und wenn er es dann wäre, würde ich meinen Mund eher halten als Lügen über ihn zu erzählen. [...] Ich kann Ihnen nicht weiter sagen, welchen Schaden er meiner Familie zugefügt hat, weil es peinlich ist, darüber zu schreiben. Sprechen Sie nie wieder in meiner Gegenwart über Verdi und bitten Sie mich nie wieder, etwas für ihn zu tun. Schon die Erwähnung seines Namens löst Empörung in mir aus."[26]

Alle Anschuldigungen Selettis interessieren nur insofern, als sie Verdis zunehmende Selbständigkeit und Selbstsicherheit in den ersten beiden Mailänder Jahren dokumentieren; die prosperierende Stadt wird unweigerlich eine starke Anziehungskraft auf ihn ausgeübt haben. Durch den über Lavigna hergestellten Kontakt zu Pietro Massini[27] und seiner Philharmonischen Gesellschaft, die am Teatro dei Filodrammatici, einer Laienbühne, zuweilen semiprofessionelle Opern realisierten, vermochte Verdi im April 1834 erstmals die gehobene Mailänder Gesellschaft mit seinen musikalischen Talenten zu begeistern. Auch durch einen ersten Kompositionsauftrags, auf den Roger Parker[28] hinweist, hatte Verdi allen Grund, optimistisch in die berufliche Zukunft zu blicken. Die alsbaldige finanzielle Unabhängigkeit von Barezzi wird zur baldigen Perspektive geworden sein. Zwar war die

---

[25] Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 48, Übersetzung nach engl. Text

[26] Seletti nach ebd., S. 55, Übersetzung nach engl. Text

[27] Schreibweise auch: Masini

[28] Vgl. Parker, R., 'Verdi and the Gazzetta privilegiata di Milano', Research Chronicle, pub. by Royal Music Association, 1984, S. 60f

Philharmonische Gesellschaft ein eher exklusiver Kreis von Kennern und Liebhabern, aber vermutlich wusste Verdi dieses Potential einzuschätzen. In diesem Sinne konstatiert auch Phillips-Matz: „Encouraged by his success, Verdi began to think in terms of a career in Milan, of patronage, and of influential acquaintances."[29] Kaum zufällig findet in genau diesem Zeitraum der Bruch mit Giovanni Seletti statt.

Dass Antonio Barezzi zu seinem Schützling Verdi hielt und zu den Vorwürfen Selettis weitgehend schwieg, wird einerseits daran gelegen haben, dass Verdi in Busseto bereits als Verlobter seiner Tochter galt, andererseits hatte man dort durchaus eigene Pläne mit Verdi, die mit dem plötzlichen, aber nicht unerwarteten Tod Provesis am 26. Juli 1833 besonders akut wurden. Wie Verdi zu diesem Zeitpunkt über seine nun mögliche Zukunft als Kapellmeister, Ehemann und angesehener Bürger in Busseto dachte, ist nur indirekt überliefert. Mit Nachdruck verneint seine zukünftige Frau, Margherita Barezzi, die der gemeinsamen Übersiedlung mit Verdi nach Mailand durchaus offen gegenüberstand, im Sommer 1834, dass Verdi sich jemals in Busseto ansiedeln werde.[30] In dem aufschlussreichen Dokument vom 22. August 1834 heißt es:

> „Niemals, wirklich niemals würde Verdi sich in Busseto niederlassen. Erstens, wenn er dies täte, müsste er seine laufenden Kurse unterbrechen; Zweitens, weil er sich der Theatermusik gewidmet hat, wird er darin Erfolg [suchen] und nicht in kirchlicher Musik; und schließlich wären alle Verpflichtungen hinfällig, die sich zu seinem Vorteil [in Mailand] ergeben haben [...]."[31]

Bereits der erste Hinweis scheint fraglich, zumal Lavigna sich gerade bei Giuseppe Verdi über dessen schlechten Arbeitsmoral beschwert hatte.[32] Ferner bestand Mitte 1834 eigentlich noch kein Anlass, zu behaupten, Verdi habe sich der Opernmusik verschrieben. Vielmehr machen Margheritas Äußerungen deutlich, dass zumindest Verdis Wunsch nun in eine solche Richtung ging. Auf ausdrücklichen Rat Vincenzo Lavignias hatte er bereits 1832 ein Abonnement an der Mailänder Scala gezeichnet. Zwar gibt es keine Briefquellen, die seine unmittelbaren Eindrücke bezeugen, doch war Verdi zweifellos fasziniert – kaum anders ist jedenfalls der Umschwung seiner beruflichen Planung begründbar. Er mochte dabei hoffen, dass über die Kenner- und Liebhabergesellschaft früher oder später der Kontakt zu einem Impresario entstehen würde.

---

[29] Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 51
[30] Vgl. ebd., S. 63
[31] Zit. nach ebd., Übersetzung nach engl. Text
[32] Vgl. ebd., S. 48

Im Juni 1834 wurde Verdi von seinem Vater aus Mailand abgeholt und zurück nach Busseto gebracht. Phillips-Matz zufolge geschah dies einerseits völlig unerwartet und ohne jegliche Voranmeldung, andererseits gibt sie zu bedenken, dass die kirchliche Entscheidung der Nachfolge Provesis unmittelbar bevorstand, was Verdis persönliche Anwesenheit in Busseto eben erforderlich machte.[33] Ihre Deutung ist noch dahingehend zu forcieren, dass die näheren Umstände – weder hatte Verdi Gelegenheit bekommen, sich zu verabschieden, noch hatte er seine Termine in Mailand absagen können – fast einer Entführung gleichen. Höchstwahrscheinlich hatte man bereits in Busseto – in den Sommermonaten des Jahres 1833 – mit Verdi über die Möglichkeit der Nachfolge Provesis gestritten.[34] Und sicherlich wird er sich dort mit Margherita besprochen haben, die ihn in seiner Überzeugung, in Mailand zu bleiben, bestärkt haben mag. Auch wenn es für alle diese Überlegungen keine Belege gibt, könnte Verdi auch in seiner Korrespondenz mit Barezzi diese Haltung bekräftigt haben. Der Schritt, schließlich Carlo Verdi nach Mailand zu schicken, war sicherlich eine Form der ultima ratio – die Hin- und Rückreise wird zweifellos Antonio Barezzi bezahlt haben.

Verdi wird die unfreiwillige Rückkehr nach Busseto sicherlich mit gemischten Gefühlen empfunden haben. Zur allgemeinen Überraschung war allerdings schon vor seiner Ankunft der von Seiten der Kirche favorisierte Giovanni Ferrari als Maestro di capella bestätigt worden.[35] Zu groß waren die kirchlichen Vorbehalte gegen Provesi, als dass man seinen ehemaligen Schüler Verdi akzeptiert hätte – zumal dieser ebenfalls mehr der weltlichen Musik zugeneigt schien. Vielleicht mochte es Verdi schmeicheln, dass diese Entscheidung von vielen Bürgern, vor allem im Umkreis der Philharmonischen Gesellschaft, nicht akzeptiert wurde. Der hieraus resultierende „Busseto Civil War", wie Phillips-Matz einen längeren Abschnitt in ihrer Biographie titelt, wurde zu einer schweren Hypothek für seine weiteren Pläne in Mailand. Zunächst aber sollte ihm gerade dieser „Bürgerkrieg" die kurzfristige Rückkehr nach Mailand ermöglichen.

---

[33] Vgl. Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 53

[34] Sicher ist lediglich, dass Verdi im Juni 1833 nach Busseto kam. Das Zeugnisschreiben Lavignias sowie weitere Umstände (Verdi hatte für die Philharmonische Gesellschaft in Busseto eigens eine Kantate angefertigt) lassen kaum vermuten, dass dies ein Kurzaufenthalt war. Wie in den Sommermonaten üblich, wird die Rückreise in die Stadt kaum vor dem 15.August erfolgt sein, so dass Verdi mit aller Wahrscheinlichkeit nicht nur in Busseto zugegen war, als Lavigna am 26. Juli starb, sondern auch beim Tode seiner Schwester Giuseppe am 9. August in Roncole. Vgl. Phillips-Matz, M.J., a.a.O., S. 47

[35] Vgl. ebd., S. 54

Da die Handgreiflichkeiten zwischen seinen Befürwortern und Gegnern beständig zunahmen, war schließlich die Regierung in Parma eingeschaltet worden und hatte -als Kompromiss - die Ausschreibung eines neuen Auswahlverfahrens für das kommende Jahr angekündigt. Die Befähigung der Kandidaten sollten nunmehr durch den königlichen Hoforganisten in Parma geprüft werden. Als formale Qualifikation benötigte Verdi allerdings die Bestätigung der erfolgreichen Studien bei Professor Lavigna in Mailand, die er somit im November 1834 wieder aufnehmen konnte und im Sommer 1835 zum Abschluss brachte.[36] Offenbar hatte Verdi diesmal wenig Bedenken, die finanziellen Möglichkeiten seines Mäzens auszuschöpfen. Vielleicht, weil er wusste, dass dieser Aufenthalt in Mailand unter Umständen sein vorläufig letzter sein würde. In einem Schreiben vom 15. Juli 1835 an Verdi gibt sich Barezzi jedenfalls ungewohnt konsterniert:

> „Teuerster Freund, du sollst wissen, dass ich für Deinen Aufenthalt in Mailand 1425.76 Lire bezahlt habe, eine weitaus größere Summe als die, die ich für Deinen Aufenthalt in Selettis Haus ausgegeben habe."[37]

Vor allem intensivierte Verdi während dieses zweiten Aufenthalts in Mailand seinen Kontakt zu Pietro Massini. Gleich mehrere Opern wurden nun unter Verdis Leitung am Teatro Filodrammatici einstudiert und erfolgreich aufgeführt.[38] Und erstmals nahm Verdi die Arbeit an einer eigenen Opernkomposition auf. Dies mag vor dem Hintergrund seines nur temporären Aufenthalts in Mailand zwar verwundern, doch war zu diesem Zeitpunkt unklar, ob Verdi die Stelle Maestro di musica überhaupt erhalten würde, ferner mag er bereits hier projektiert haben, bei einer Verpflichtung in Busseto sozusagen „zweigleisig" zu arbeiten. Vielleicht erschien ihm die Möglichkeit, von einem sicheren finanziellen Standbein heraus an einer Oper zu arbeiten, durchaus reizvoll. Zwischen November 1834 und Juli 1835 hatte Verdi über Massini ein Libretto des Mailänder Journalisten Antonio Piazza erhalten - wahrscheinlich trug es den Titel ROCESTER.[39] Wenngleich es

---

[36] Vgl. Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 62ff.

[37] Zit. nach Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 65, Übersetzung nach engl. Text; Phillips-Matz weist darauf hin, dass diese Summe fünfmal höher war als das wegen der Ablehnung nur in halber Höhe gewährte Stipendium.

[38] Vgl. ebd., S. 66

[39] Noch immer ist nicht entschieden, ob das ROCESTER-Libretto die Grundlage einer eigenen, aber verschollenen Oper bildete oder von Verdi und dem Librettisten Temistocle Solera umgearbeitet wurde um schließlich unter dem Titel OBERTO uraufgeführt zu werden. Dass der damalige Werkcharakter ohnehin noch verhältnismäßig offen war, scheint in der Debatte kaum zu interessieren. Knapp 20

hierfür kaum Belege gibt, ist anzunehmen, dass Verdi hochmotiviert war und die Komposition der Oper zügig vorantrieb.

Mit einem tadellosen Zeugnis Lavignas kehrte Verdi nach Busseto zurück.[40] Offenbar hatten sich die erhitzten Gemüter dort mittlerweile etwas beruhigt; allein seine neuerliche Anwesenheit sollte jedoch ausreichen, um die Parteien wieder gegeneinander aufzubringen.[41] Während die Herzogin Marie Luise hierauf mit drastischen Maßnahmen reagierte, sollte die erhoffte Ausschreibung der Prüfung erst im Januar 1836 erfolgen.[42] Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Episode, zu der es im Herbst 1835 kam. Wahrscheinlich hatte Verdi durch Massini oder Lavigna den Hinweis erhalten, dass die außerordentlich lukrative Stelle als Maestro di musica an der Kathedrale zu Monza immer noch vakant und Verdis Bewerbung aussichtreich sei – nicht zuletzt weil Lavigna Mitglied der Prüfungskommission war.

Vielleicht ist es dem Einfluss Margheritas auf ihren Vater zuzuschreiben, dass dieser – entgegen seiner bisherigen Haltung – allmählich ebenfalls zu der Überzeugung gelangte, die Verpflichtung in der Kleinstadt Busseto korrespondiere nicht mit Verdis beruflichen und künstlerischen Möglichkeiten. Attraktiv war insbesondere für Giuseppe Verdi, der ja bereits seine erste eigene Oper komponierte, die direkte Nachbarschaft Monzas zur Hauptstadt des lombardischen Königreichs – Mailand. Falls es tatsächlich eine Option Verdis gab, aus der Sicherheit eines kirchenmusikalischen Amtes Werke für das Musiktheater zu komponieren, mit Monza wäre sie zweifellos zur Realität geworden: „Monza had just had Feliciano Strepponi as its maestro di capella; he had left his post to go on to the successful career in opera [...]."[43]

Insbesondere die Nachricht, dass das Gehalt des zukünftigen Maestro di capella in Busseto weit unter den Erwartungen blieb, wird letzte Zweifel Barezzis an der Notwendigkeit einer Orientierung auf Monza ausgeräumt haben. In einem Schreiben an Seletti vom 18. Dezember

---

Jahre zuvor ließ Rossini seinen BARBIER VON SEVILLA mit einer Ouvertüre beginnen, die bereits zwei andere seiner Opern eröffnet hatte. Vgl. Budden, J., The Operas of Verdi, Bd.1, a.a.O., S. 45ff. und GROVE OPERA, Artikel: Oberto; Zur Problematik der BARBIER-Ouvertüre, die bereits in AURELIANO IN PALMIRA (Mailand 1813) gegeben wurde: Rognoni, L., Gioacchino Rossini. Turin 1968, S. 182

[40] Das Zeugnis Lavignias findet sich u.a. bei Graziani, C., Giuseppe Verdi: Autobiografia dalle lettere, Verona 1941, S. 66 und als Originalabdruck bei Weaver, W. [Hrsg.], Verdi. Eine Dokumentation, a.a.O., S. 24

[41] Vgl. Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 68

[42] Vgl. ebd., S. 71

[43] Ebd., S. 68

1835 heißt es: „ Vor ein paar Tagen billigte die Regierung eine Entscheidung des Stadtrats, das Einkommen des Maestro di musica auf 687 Lire [jährlich] zu begrenzen, was uns beide - mich und Verdi - anwiderte."[44] Spätestens mit der wohl Mitte Dezember geplanten Abreise Barezzis und Verdis nach Monza waren allerdings die neuen Pläne allgemein in Busseto bekannt geworden. In demselben Schreiben zeigt sich Barezzi sichtlich erschüttert, dass die Reise von Verdis bisherigen Parteigängern durch körperliche Gewalt verhindert wurde.[45] Bei Lavigna, der sich nunmehr vergeblich eingesetzt hatte, entschuldigt sich Verdi am 15. Dezember. Dabei lässt er nicht nur seiner Enttäuschung über die entgangene finanzielle Sicherheit freien Lauf - das Einkommen wäre immerhin dreimal höher als in Busseto gewesen[46] -, sondern betont eindringlich, dass er die „Demütigung" (avvilimento) und „Versklavung" (schiavitù) in seiner Heimat nur aus Rücksicht auf seinen „Wohltäter" Antonio Barezzi ertrage.[47]

Mitte Januar erfolgte schließlich die erwartete Ausschreibung; die Kandidaten sollten sich der Prüfung am 27. und 28. Februar 1836 in Parma unterziehen. Offensichtlich waren die beschriebenen Pflichten des zukünftigen Maestro di capella außerordentlich verschärft worden. Besonders problematisch für Verdis weitere Opernpläne in Mailand war sicherlich das Reglement, mit Ausnahme der Sommerfe-

---

[44] Barezzi nach Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 70; Übersetzung nach engl. Text

[45] Vgl. ebd. Auch der Ende 1835 abgefasste Brief Verdis an Lavigna (vgl. Anm. 47) bestätigt zumindest die Androhung körperlicher Gewalt: „Zu guter Letzt kam es so weit, dass [...] die Partei der Filarmonici [...], erbost über meine Absage, dazu überging, mich mit Drohungen einzuschüchtern und sogar zu zwingen, falls ich dennoch abzureisen gedächte, in Busseto zu bleiben." Verdi nach Weaver, W., Verdi. Eine Dokumentation, a.a.O., S. 146

[46] Am 7. Dezember 1835 schildert Seletti in einem Brief an Barezzi die außerordentlich hohe Vergütung des kirchenmusikalischen Amtes in Monza: „Gestern morgen habe ich mit Lavigna gesprochen, er hat mir aufgetragen, Dir zu berichten, dass die Pension in Monza 2200 Mailänder Lire, inklusive Haus, Holz und Licht, beträgt (=2000 österreichische Lire; vgl. Anm. 22)." Seletti nach Gatti, C., Verdi, Bd. 1, a.a.O., S. 109. Selbst wenn die in Busseto zugesicherten 687 österreichischen Lire ebenfalls solche Nebenkosten abgedeckt haben sollten, musste das Angebot in Monza ungleich attraktiver sein.

[47] Eine deutsche Übersetzung des Briefes findet sich bei Weaver, W. (a.a.O., S. 146), leider fehlt hier die entscheidende Textstelle, in der Verdi gegenüber Lavigna von seiner "Demütigung" und „Versklavung " in Busseto spricht: „ [...] anche abbia io ricevuto dal Monte di Pietà una tenue pensione pel mio mantenimento a Milano, questo benefizio non doveva comprare il mio avvilimento, e la mia schiavitú, altrimenti io sono costretto a riputare cotesto benefizio non piú opera generosa, ma vile." Verdi nach Graziani, C., Giuseppe Verdi: Autobiografia dalle lettere; a.a.O., S. 69 oder Gatti, C., Verdi, Vol. 1, a.a.O., S. 111

rien keine Reisen zuzulassen. Dem Urteil Phillips-Matz' ist diesmal nichts hinzuzufügen: „Verdi was virtually a prisoner in his own city. [...] Busseto had indeed ensured his virtual enslavement."[48] Zumindest nach außen hin gab sich Verdi geschlagen: Nach bestandener Prüfung erfüllte er gewissenhaft die weltlichen Musikbelange in Busseto, während Ferrari gestattet worden war, weiterhin als Organist tätig zu sein. Wahrscheinlich nutzte Verdi die verbleibende Zeit, um die begonnene Oper weiter voranzutreiben oder schon umzuarbeiten.

Mit dem Herbst 1836 finden sich erste Bemühungen, eine Aufführung der neuen Oper zu betreiben. Zwar schrieb Verdi im 15. Oktober 1836 an Massini in Mailand, er sei der Kleinstadt mehr als überdrüssig:

> „ [...] In einem kleinen Ort gibt es keine Aussichten für jemand voranzukommen, dessen Beruf die Musik ist; fern der Stadt bestehen keine Aussichten auf Vorwärtskommen. Wie du siehst, vergeude ich die schönste Zeit meiner Jugend sinnlos"[49];

dennoch sollten ihn vor allem die beiden aufeinander folgenden Schwangerschaften Margheritas in den Jahren 1836/37 und 1837/38 einstweilen noch stärker an das ungeliebte Busseto binden.[50]

Der noch naheliegende Versuch, dem Teatro Regio in Parma das Werk anzubieten, sollte scheitern. Der Impresario gab ihm zu verstehen, „er habe keine Lust, sich mit einer Oper zu exponieren, deren Erfolg ungewiss sei [...]."[51] Wenngleich wohl eher die Finanzschwäche des Theaters den Ausschlag für diese Entscheidung gab,[52] kehrte Verdi mit wütenden Gedanken heim: „Arme junge Leute, ihr habt gut studieren! Niemand dankt es euch!"[53]

Auch wenn die Aussicht einer Aufführung in Mailand sich durch die Auflagen in Busseto erheblich verschlechtert hatte, orientierte Verdi sich nun wieder auf die Hauptstadt der Lombardei und setzte verstärkt auf die Vermittlung Pietro Massinis. Zwar war Massini, der die

---

[48] Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 71

[49] Verdi nach Weaver, W., Verdi. Eine Dokumentation, a.a.O., S. 147

[50] Margherita Barezzi und Giuseppe Verdi heirateten nach der Ernennung Verdis zum Maestro di musica am 4.Mai 1836 in der Kapelle SS. Trinità, die zur Stiftskirche San Bartolomeo (Busseto) gehörte. Vgl. Originalabdruck der Hochzeitsdokumente in: Weaver, W., a.a.O., S. 24f

[51] Verdi an Massini (3.11.1837) nach Weaver, W., a.a.O., S. 147

[52] Vgl. Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 79

[53] Verdi an Massini (3.11.1837) nach Weaver, ebd.

Komposition der Oper ursprünglich inspiriert hatte, mittlerweile nicht mehr Direktor am Teatro dei Filodrammatici, doch verfügte er zweifellos noch über gewichtige Kontakte. Obgleich er sich anfangs pessimistisch gab, war es offensichtlich ihm zu verdanken, dass mit dem Impresario, Bartolomeo Merelli, eine Aufführung des OBERTO im Frühjahr 1839 an der Mailänder Scala vereinbart wurde - allerdings im Rahmen der alljährlichen Wohltätigkeitsveranstaltung.[54] Dass diese ohnehin vor ausverkauftem Haus und geneigtem Publikum stattfanden, mag dem Impresario die Entscheidung zugunsten eines unbekannten Werkes zumindest erleichtert haben. Für Verdi bedeutete es zwar keinerlei materielle Einkünfte, die Aussicht auf erstrangige Interpreten und mögliche Folgeaufträge machten das Angebot dennoch attraktiv und akzeptabel.

Die Unvereinbarkeit seiner Opernpläne mit der Stellung eines Maestro di musica musste Verdi spätestens mit den erfolglosen Bemühungen in Parma deutlich geworden sein. Die gesellschaftlichen und familiären Bedingungen ließen ihm jedoch keine andere Wahl, als sich einstweilen den Gegebenheiten zu fügen – auch wenn sie ihm als Gefängnis erschienen. Erst im Herbst 1838 sollte es zum Bruch mit der Kleinstadt Busseto kommen. Unmittelbar vor Beginn des neuen Schuljahres hatte Verdi seine Kündigung eingereicht; die Übersiedlung der gesamten Familie nach Mailand erfolgte erst am 6. Februar 1839.[55] Hiermit vollzieht sich fraglos ein radikaler Einschnitt im Leben der Verdis. Und die Entscheidung, einen solchen Schritt zu wagen, scheint umso bewundernswerter, als alle bekannten Umstände offenbar darauf hindeuten, dass die Familie in Mailand quasi vor dem Nichts stand und vollständig auf die finanzielle Unterstützung durch Antonio Barezzi angewiesen war. In diesem Sinne konstatiert auch Phillips-Matz:

> „He gave notice of resignation on 28.October, resolved to leave Busseto for a precarious future, the riskiest imaginable for a man of 25 who had a wife and child to support, large debts to repay, expectant parents hoping to see him in a steady job, and a troup of partisans at his elbow."[56]

Dem im Jahre 1881 verfassten autobiographischen Bericht Verdis zufolge ergaben sich nach der Ankunft in Mailand ungeahnte Schwierigkeiten: „Massini leitete nicht mehr das Filodrammatici: also war es für ihn nicht möglich, die Oper zu geben."[57] Somit scheint es,

---

[54] Vgl. Weaver, W., Verdi. Eine Dokumentation, a.a.O., S. 87f

[55] Vgl. Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 85

[56] Ebd.

[57] Verdi, zit. nach Pougin, A., Vita aneddotica di Verdi, a.a.O., S. 41, Übersetzung

als wurde die bereits angesprochene Aufführung des OBERTO an der Scala erst im Frühjahr 1839 von Massini vermittelt – eben als Alternative. Weitere Imponderabilien sollten sich anschließen: Nachdem bereits die Proben aufgenommen worden waren, erkrankte der bekannte Tenor Napoleone Moriani (1806/8-1878): „Somit wurde alles abgebrochen und an eine Aufführung meiner Oper war nicht mehr zu denken... Ich wurde im Stich gelassen und dachte bereits an die Rückkehr nach Busseto", schrieb Verdi ebenfalls 1881.[58] Offenbar wollte der Impresario Merelli die Wohltätigkeitsveranstaltung für das Pio Institut[59] nicht auf einen späteren Zeitpunkt verschieben, da viele der reichen Familien Mailand bereits für die Sommerfrische verlassen hatten.[60] Dass er sich dennoch entschied, OBERTO in der kommenden Spielzeit regulär zu geben, war – folgt man Verdis Aussagen – eher einer schicksalhaften Fügung zu verdanken. In seinem autobiographischen Bericht bemerkt er dazu, der Impresario der Scala, den er zuvor weder gesehen noch gesprochen habe, hätte eines Abends zufällig ein Gespräch gehört, in dem sein OBERTO gelobt wurde. Merelli ließ daraufhin nach ihm schicken.[61] In einem Schreiben Verdis an Arrivabene vom 7. März 1874 heißt es über den weiteren Gang: „[...] Merelli sagte mir wörtlich: ‚Ich habe die Strepponi und Ronconi gut von Eurer Oper sprechen gehört; wenn Ihr sie der Marini, Salvi usw. anpassen wollt, lasse ich sie aufführen, ohne dass es Euch das geringste kostet.'"[62]

Während dieser Monate war die Lage der Familie Verdi alles andere als erfreulich. Erneut musste er in Busseto um Geld anfragen, wobei die finanziellen Möglichkeiten des Kaufmanns offensichtlich erschöpft waren, denn er vermittelte im September 1839 lediglich einen Kredit.[63] Bereits im folgenden Monat mussten durch unvorhersehbare Umstände weitere Schulden gemacht werden. Durch den Tod des erst sechzehn Monate alten Icilio Romano ereilte Margherita und Giuseppe Verdi ein besonders schwerer Schicksalsschlag. Erst im Jahr zuvor hatten sie in Busseto ihre Tochter begraben, die kaum älter als der Sohn geworden war. Hiervon vermochte Margherita sich nicht zu erholen; sie starb im folgenden Sommer 1840 – ebenfalls in Mailand.

---

nach ital. Text

[58] Pougin, A., Vita aneddotica di Verdi, a.a.O., S. 41

[59] Das „Pio Istituto Filarmonico" war eine soziale Einrichtung der Scala zur Unterstützung ehemaliger Mitarbeiter.

[60] Vgl. Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 90

[61] Vgl. Pougin, ebd.

[62] Verdi nach Busch, H., Verdi Briefe, a.a.O., S. 126

[63] Vgl. Phillips-Matz, M.J., a.a.O., S. 93

Die Uraufführung der Oper am 17. November 1839 in der Mailänder Scala ist gleichzusetzen mit dem Anbeginn von Verdis Karriere. In der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" heißt es:

> „Die Stagione endigte mit zwei neuen Opern. [...] Die zweite (17. November), ‚Oberto, Conte di San Bonifazio' betitelt, vom Maestro Giuseppe Verdi, gefiel außerordentlich [...]; ihre wahre Lebensdauer wird die Zeit lehren, ihr baldiger Übergang über die Alpen kann aber gar nicht fehlen, und wie sie von den Ultramontanen beurtheilt werden wird, steht zu erwarten."[64]

Positiv urteilt auch der Kritiker der Bühnenzeitung „La Fama":

> „Den ‚Oberto, conte di S. Bonifazio' möchte ich nicht mit jenem elenden Haufen von Libretti in einen Topf werfen, die den Zorn der Musen und des gesunden Menschenverstandes heraufbeschwören wegen der Missachtung der Metrik und wegen des Widersinns der Situationen, die unserem melodramatischen Theater zur Schande gereichen [...]. Die Musik zu dieser Oper [...] nähert sich ziemlich dem Stil Bellinis und die Melodie wird mit vollen Händen ausgeteilt, vielleicht sogar mit allzu vollen, so dass an den Stellen, wo die Worte Energie und Leidenschaft verlangten, die Kantilene matt und monoton ist. Sieht man von diesem Mangel ab, so verdient sie wohl den Applaus, mit dem sie aufgenommen wurde."[65]

Auch wenn OBERTO erst in unseren Tagen den Weg ins Repertoiretheater fand, die für ein Erstlingswerk erstaunliche Bilanz musste Verdi doch ungeheuer ermutigen: vierzehn Aufführungen allein in der ersten Spielzeit an der Scala. Und in den folgenden Jahren übernahmen mit dem Carlo Felice in Genua und dem Teatro Regio in Turin wichtige italienische Spielstätten das Werk – zum Jahreswechsel 1841/42 wurde OBERTO sogar in Barcelona gegeben.[66] Zu diesem Zeitpunkt arbeitete Verdi mit dem OBERTO-Librettisten Temistocle Solera (1815-1878) an einer Oper, deren Erfolg ihn, der zuvor mit einer komischen Oper UN GIORNO DI REGNO (Mailand 1840) beim Publikum durchgefallen war, an die Spitze der italienischen Opernkomponisten bringen sollte – NABUCCO.

4.4 Kritik und Resümee

Abgesehen von der Ablehnung am Mailänder Konservatorium und den Querelen zwischen den Anhängern des kirchlichen Kandidaten, Giovanni Ferrari, und der weltlichen Partei der Filarmonici, die Giu-

---

[64] „AMZ", Leipzig, 5. Februar 1840

[65] „La Fama" (November 1839), zit. nach Weaver, W., Verdi. Eine Dokumentation, a.a.O., S. 149

[66] Vgl. GROVE OPERA, Artikel: Oberto

seppe Verdi als Maestro di musica in Busseto favorisierten, stand Verdis beruflicher Weg sicherlich unter einem guten Stern. Seine exzellente musikalische Begabung wurde früh erkannt und entsprechend gefördert. Schwierigkeiten sollten sich erst einstellen, nachdem Verdi durch die Zeit in Mailand zu der Überzeugung gelangt war, dass die Kleinstadt Busseto nicht der angemessene Ort war um seine Interessen und Fähigkeiten umzusetzen. Vor allem die beschriebenen Umstände bis zu seiner ersten erfolgreichen Opernaufführung im November 1839 an der Mailänder Scala lassen Fragen offen:

Verwunderlich ist, dass Verdi noch 1836 mit körperlicher Gewalt am Verlassen Busseto gehindert wurde, sein Wegzug im Februar 1839 jedoch keinerlei Widerstand provozierte. Die vorliegende Literatur liefert keinen Hinweis zur Klärung dieser Frage. Hatte Verdi die hohen Erwartungen in Busseto so schnell enttäuscht? Wohl kaum, denn, als Maestro di musica hatte er sich außerordentlich um die Musikkultur und damit um den guten Ruf der Stadt verdient gemacht.[67] Insofern ließe sich die veränderte Haltung gegenüber seinem Fortgang nur dadurch erklären, dass es – wie auch immer - zu einer allgemeinen Einsicht in die Notwendigkeit gekommen war. Bessere Verdienstaussichten in Mailand werden dabei keine Rolle gespielt haben.

Als Grund könnte eine vereinbarte Produktion an der Mailänder Scala vermutet werden. Dies könnte den Einwohnern Bussetos geschmeichelt haben. Vielleicht ließ man ihn in dem Bewusstsein gehen, sein Ruhm würde irgendwann auf die Kleinstadt zurückfallen. Dabei ist nicht anzunehmen, Verdi hätte ein derart durchschlagendes Argument, wie die Inszenierung seines Werkes auf der berühmtesten italienischen Bühne, nur erfunden, um die Kleinstadt unbehelligt zu verlassen. Dies würde der bei ihm üblichen Rücksichtnahme auf den guten Ruf seiner und der Familie Barezzis widersprechen.

Schon im September 1838 hatte er sich zusammen mit seiner Frau für einige Wochen in Mailand aufgehalten. Insofern ist näherliegend anzunehmen, dass die Aufführung an der Scala schon beschlossene Sache war, als Verdi am 28. Oktober - unmittelbar nach der Rückkehr– seine Kündigung in Busseto einreichte.[68] Ein Schreiben Verdis vom 6. Oktober 1838 aus Mailand scheint die Vermutungen zu untermauern. Zwar wendet er sich scharf gegen das Gerücht, er werde noch in der laufenden Saison eine Oper an der Scala aufführen, räumt jedoch indirekt ein, dass er einen solchen Plan verfolgt:

---

[67] Vgl. Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 76f

[68] Vgl. Entlassungsgesuch Verdis vom 28.10.1838, in: Weaver, W., Verdi. Eine Dokumentation, a.a.O., S. 148

„Vielleicht könnte sie in der kommenden Karnevalsstaglone aufgeführt werden: doch es handelt sich um eine neue Oper, geschrieben von einem unbekannten Maestro und dabei noch im ersten Theater der Welt zu spielen! Ich muss mich noch sehr damit befassen."[69]

Die Familie verließ Anfang Februar das Herzogtum Parma. Auch Phillips-Matz geht davon aus, dass es zweifellos einige Proben der Oper OBERTO an der Scala gab.[70] Wenngleich die Termine nicht mehr zu verifizieren sind, werden sie- unter Berücksichtigung der erwähnten Erkrankungen - im Bereich Ende März oder Anfang April 1839 gelegen haben. Dies würde insofern die Notwendigkeit der Abreise am 6. Februar bestätigen, weil Verdi somit hinreichend Zeit zur Verfügung stand. Die Karnevalssaison sollte gerade beginnen, er konnte das Ensemble studieren und die Partitur entsprechend den Bedürfnissen und Möglichkeiten der Interpreten einrichten. Diese „aggiustamenti" waren absolut üblich und wurden auch von Verdi bis in die 1850er Jahre praktiziert.

Folgt man hingegen der autobiographischen Skizze, entsteht ein ganz anderes Bild. Offensichtlich wurde der OBERTO in Busseto fertiggestellt. Auf der Reise nach Mailand hatte Verdi bereits „eine perfekte Partitur dabei und sich darüber hinaus der Mühe unterzogen, alle Gesangsstimmen von Hand herauszuschreiben und zu kopieren."[71] Sollte dies entgegen der üblichen Gewohnheiten wirklich der Fall gewesen sein, war Verdi zu diesem Zeitpunkt sogar schon über die Besetzung der Oper im Bilde. Allerdings rekurriert die autobiographische Skizze ja darauf, dass die Verdis Busseto in der Gewissheit verließen, der OBERTO würde eben noch am Teatro Filodrammatici aufgeführt. Dies ist wegen der mangelnden Reputation dieser Spielstätte völlig zweifelhaft. Eine solche Aufführung hätte Verdi schon viel früher haben können, wenn er sie denn gewollt hätte. Warum sollte sie nun der Grund sein, um Busseto gleich mit der ganzen Familie zu verlassen? Verdi behauptet, in Mailand sei er von der Nachricht überrascht worden, dass Massini nicht mehr das Filodrammatici leitete- seine Familie hätte damit vor dem Nichts gestanden. Sowohl vor dem Hintergrund der regelmäßigen Korrespondenz zwischen Verdi und Massini als auch in Hinblick auf den Aufenthalt Verdis in Mailand im Herbst 1838 scheint diese Aussage eher unglaubwürdig. Es ist nicht anzunehmen, dass Verdi den Bruch mit Busseto „blauäugig" riskiert hätte, wenn seine berufliche Etablierung in Mailand allein von zufälli-

[69] Verdi nach Weaver, W., Verdi. Eine Dokumentation, a.a.O., S. 148
[70] Vgl. ebd., S.90
[71] Pougin ebd., Übersetzung nach ital. Text

gen Ereignissen abhängig gewesen wäre. Außerdem erfolgte der Umzug im Februar mit der gesamten Familie; gerade ihr Wohlergehen hatte ihn lange davon abgehalten, das ungeliebte Busseto zu verlassen.

Es bleibt die Frage, warum die Uraufführung des OBERTO erst im November 1839 stattfinden konnte. Freilich scheinen Verdis eigene Hinweise auf krankheitsbedingte Verzögerungen ebenso einleuchtend wie die damit zusammenhängende Erklärung von Phillips-Matz, dass das finanzkräftige Publikum schon weitgehend die Stadt verlassen hatte. Zwar bezieht Bartolomo Merellis Zitat sich auf die eigentlichen musikalischen Zugpferde der stagione, nämlich zwei Werke Donizettis, mit einiger Berechtigung ist allerdings anzunehmen, Verdis geplante Aufführung sei hiervon noch unmittelbarer betroffen gewesen, zumal der OBERTO im Rahmen einer Wohltätigkeitsveranstaltung gegeben werden sollte.[72] Erstaunlicherweise ist in diesem Zusammenhang in der Literatur noch nicht darauf hingewiesen worden, dass der Opern-Neuling für seinen OBERTO bereits weitreichende Forderungen hinsichtlich der sängerischen Fertigkeiten artikulierte. Dass Verdi nicht bereit war, sich mit einer zweitklassigen Besetzung zufrieden zu geben, wird in einem Schreiben vom 22.April 1839 durchaus deutlich. Gegenüber Giuseppe Demaldé äußert sich Verdi über ein Angebot, welches er offensichtlich aufgrund einer mangelhaften oder möglicherweise unpassenden sängerischen Besetzung abgelehnt hatte:

> "Der Rat, den Sie mir wegen meiner Oper geben, ist richtig. Sowie ich in Mailand ankam und hörte wer die Sänger sein würden, habe ich mich sofort [aus dem Handel] gelöst, auch wenn es mir wirklich leid getan hat. An meiner Stelle wird der Maestro Speranza aus Parma schreiben. Der Ärmste! Ich wünsche ihm viel Glück, aber ich bezweifle es sehr. Meine Partitur ist noch eingepackt, aber sie schläft nicht. Im Vertrauen sage ich Ihnen folgende Worte: Wahrscheinlich wird man sie am Teatro La Scala mit Moriani, Ronconi, der Strepponi und der Kemble geben. Sie können es nicht versichern, aber hoffen es. [...]"[73]

Leider ist nicht nachvollziehbar, welche Spielstätte hier nun angesprochen wird.[74] Wegen der „großen Enttäuschung" Verdis wäre eigentlich die Mailänder Scala zu vermuten. Dies würde wiederum

---

[72] Vgl. Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 90

[73] Verdi nach Walker. F., L' uomo Verdi. Mailand 1964, S. 41, Übersetzung nach ital. Text

[74] Sollte es sich in dem Brief um Giovanni Speranza (1811-1850) handeln, der sich durchaus zu dieser Zeit in Mailand aufgehalten haben mag, so ist anzumerken, dass dieser aus Mantua stammte.

bedeuten, Giuseppe Verdi hätte selber die Aufführung verhindert, weil er nicht bereit war, krankheitsbedingte Änderungen in der Besetzung zu akzeptieren. Dieser These widersprechen nicht nur die weiteren Bemerkungen in dem Brief; freilich lassen sich auch keine flankierenden Belege finden.

Auch wenn viele Ungereimtheiten hier nur aufgezeigt werden konnten und kaum abschließend zu klären sind, wird doch deutlich, dass Verdi, der sich in seiner autobiographischen Skizze eher als verunsicherter „Neuling" beschreibt, der in jeder von Beziehung von der Gunst und dem Wohlwollen des Impresarios abhängig scheint, durchaus in der Lage war seine beruflichen Möglichkeiten abzuschätzen und seinen Erfolg genau zu kalkulieren.

Die Jahre 1838 und 1839 werden üblicherweise als Bruch und Neuanfang im Leben Verdis gedeutet; der Entschluss, sich aus der kleinstädtischen Enge loszusagen, erscheint durch die berufliche Ungewissheit ebenso bemerkenswert wie die Art und Weise, mit der die ungeahnten Schwierigkeiten ausgeräumt werden. Die Person Verdi selber wirkt dabei mehr als fremdbestimmtes Objekt denn als Subjekt einer eigenen Entwicklung; während er sich immer wieder resigniert in sein Schicksal fügt, retten ihn Zufälle, die in letzter Konsequenz der Qualität seiner Musik zu verdanken sind. Die Umstände vor der Komposition der erfolgreichsten Oper des Frühwerks, NABUCCO, zeigen dies besonders deutlich.[75]

Entgegen dieser passiv-leidenden Haltung des autobiographischen Verdi muss davon ausgegangen werden, dass der Komponist zu diesem Zeitpunkt wesentlich stärker an beruflichen Entscheidungsprozessen beteiligt war, als er später verraten wollte. So zeigt er schon in seinem ersten Studienjahr in Mailand Selbstständigkeit und Selbstbestimmtheit. Und auch die drei Jahre in Busseto, der Bruch mit der Kleinstadt im September 1838 sowie die Etablierung als Künstler in Mailand werden von ihm bewusst und zielgerichtet kalkuliert. Vielleicht wäre sogar zu fragen, ob eine Aufführung des OBERTO alias ROCESTER wirklich durch die Verpflichtungen in Busseto zwischen 1836 und 1839 verhindert wurde, oder ob Verdi diese erste Oper bewusst solange zurückhielt, bis er die Möglichkeit sah, die Kleinstadt für längere Zeit zu verlassen. Früher oder später hätte auch von Busseto aus eine Aufführung arrangiert werden können; Verdi wusste dies nur zu gut; eine wirkliche berufliche Chance als Opernkomponist war ohne Ortswechsel jedoch nicht zu haben.

[75] Vgl. Pougin, A., Vita aneddotica di Verdi, a.a.O., S. 43ff.

Betrachtet man diese Zeit einmal ohne die schicksalhaften Fügungen, mit denen Verdi in seiner autobiographischen Skizze seinen Aufstieg vom armen Bauernjungen zum führenden italienischen Komponisten schmückt, offenbart die Entfaltung seiner künstlerischen Persönlichkeit und die kontinuierliche Entwicklung eigener Verantwortung durchaus ein starkes Emanzipations- und Befreiungspotential. Es handelt sich dabei nicht um eine Befreiung aus tiefer Armut, sondern um die Durchsetzung ideeller und ästhetischer Lebensziele. Nicht durch schicksalhafte Fügungen wurde Verdi vom Maestro di musica zum führenden italienischen Komponisten, sondern durch musikalisches Talent, Fleiß und nicht zuletzt durch den Gebrauch seines Verstandes.

5. Deutungsbereich Politik oder: NABUCCO und die patriotischen Opern

5.1 Voraussetzungen

Nach dem Ende der napoleonischen Herrschaft - für Italien der Präzedenzfall einer politischen Einheit im 19. Jahrhundert - restaurierten die Vereinbarungen des Wiener Kongresses die Herrschaft der alten legitimistischen Mächte: Österreicher im Norden und Spanier im Süden wurden zu den wichtigsten politischen Besatzungsmächten in Italien. Zwischen diesen monarchistischen Regierungsformen stand im geographischen Zentrum der Halbinsel der Kirchenstaat. Das dynastische Kalkül führte ferner zur Wiederherstellung eher unbedeutender Duodezstaaten wie Toskana, Modena und Parma. Demgegenüber sollte die ebenfalls in Wien getroffene Entscheidung, das Königreich Piemont nun zuzüglich der ehemaligen Republik Genua dem Haus Savoyen zurückzugeben, den weiteren Verlauf der italienischen Einigungsgeschichte nicht unerheblich beeinflussen.[1]

Als zeitlicher Rahmen der zur nationalstaatlichen Vereinigung und zur Vertreibung der genannten Fremdherrschaften führenden Ereignisse des Risorgimento werden mittlerweile die Jahre 1815 bis 1870 genannt.[2] Bevor sich das italienische Nationalbewusstsein soweit „erhitzen" konnte, dass es zu Aufständen und militärischen Schritten kam, wurde in einem Koppelungseffekt die Erneuerung der italienischen Kultur zu einem Katalysator der nationalen Identität und zur wichtigen Voraussetzung des Risorgimento. Der politischen Einigung Italiens ging unmittelbar ein kulturelles Zusammenwachsen voraus.

Wichtigstes Buch als Ausdruck einer kulturellen Einheit war nach mehreren Überarbeitungen 1842 „I promessi sposi" (Die Verlobten) des Dichters Alessandro Manzoni (1785-1873). Zwar hatte sich seit Dante Alighieri (1265-1321) die italienische Sprache in der Literatur etablieren können, war aber bereits im 19.Jahrhundert nicht mehr vital genug, um die bäuerlichen Charaktere des Romans „I promessi sposi" für die Leser packend darzustellen. Manzoni gelang es, die sprachliche Einheit des Landes neu zu begründen, indem er in seinem historischen Roman die traditionelle Prosasprache mit verschiedenen regionalen Idiomen anreicherte. Ohne Zugeständnisse an den Anspruch weckte Manzoni durch eine „Geschichte von unten" neues Interesse an Literatur.[3] In Abgrenzung zur deutschen Romantik, deren

---

[1] Vgl. Procacci, G., Geschichte Italiens und der Italiener, a.a.O., S. 215

[2] Vgl. Der Italien Brockhaus. Artikel: Risorgimento Wiesbaden 1983, S. 239

[3] Vgl. Hösle, J., Italienische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts in Grund-

emotionale Übersteigerung und Wirklichkeitsflucht eher wie eine stimulierende Antithese auf Literaten wie Manzoni wirkte, wurden das Einfache und Natürliche zum Kennzeichen des italienischen Romanticismo, ein zuweilen romantischer Historismus, der in diesem Roman seine früheste Artikulation fand.

Erst durch die Abgrenzung gegenüber der eigenen literarischen Traditionen und den Idealen der deutschen Romantik entstand aber die eigentliche Bedeutung des Romanticismo als geistige Grundlage für das Risorgimento: Entsprechend ist er gekennzeichnet durch die Abkehr von einem klassizistischen Regelwerk einerseits, andererseits durch die Ablehnung von Mythologie, Phantastischem und Unwirklichem.[4] Die neuen Handlungsmotive hießen nun Geschichte, Moral und Religion und es sollte nicht lange dauern, bis sie sich - auch im Werk Verdis - mit nationalen Tönen vermischten. Das erklärt David Kimbell:

> „By studying their own past Italians could discern the principles on which their aspiration to nationhood rested, they could perceive the follies and errors that had led to their present plight."[5]

War die erste Phase des Risorgimento eher eine Zeit der nationalen Sammlung und der lokalen Erhebungen, so entwickelten sich die Aggressionen gegen die politischen Zustände erstmals unter dem Eindruck der gesamteuropäischen Revolutionen zu einem regelrechten Flächenbrand gegen die Besatzungsmächte. Der erste größere Aufstand richtete sich Anfang 1848 im spanischen Süden gegen das Herrscherhaus der italienischen Bourbonen. Bereits nach wenigen Tagen entsprach König Ferdinand II. (1810-1859) dem Wunsch nach einer Verfassung.[6] Dem Beispiel folgten weitere Herzogtümer

---

zügen, 2. Aufl. Darmstadt 1990, S.18ff.

[4] Vgl. Kimbell, D.R.B., Verdi in the Age of Italian Romanticism, a.a.O., S. 9f

[5] Ebd., S.13

[6] Durch das geschlossene Vorgehen aller gesellschaftlichen Gruppen war die Aufstandsbewegung im Königreich Neapel überraschend erfolgreich. Nachdem die Revolutionäre schon nach wenigen Tagen die gesamte sizilianische Insel eingenommen hatten und – wegen der Nachrichten aus Paris - sofort begannen, die Aufstandsbewegung nun auf das Festland auszudehnen, lenkte Ferdinand II. ein und gewährte eine Verfassung. Ermutigt durch die europaweit erfolgreiche Gegenrevolution und das Ausscheiden Piemonts aus der revolutionären Kampffront, entschloss sich Ferdinand II. schon im folgenden Jahr zum Staatsstreich. Seine despotische Herrschaft und die radikale Verfolgung der revolutionären Bewegung machten ihn in der Folgezeit bei der Bevölkerung verhasst. Ferdinand starb am 12. Dezember 1856 an den Folgen eines Attentats. Vgl. Procacci, G., Geschichte Italiens und der Italiener, a.a.O., S. 257f sowie Seidlmayer, M., Geschichte des italienischen Volk und Staates. Leipzig 1940, S. 420f

sowie der Kirchenstaat. Im März 1848 kam es auch im 1815 neugegründeten Königreich „Lombardo-Venetien" zur Erhebung gegen die Österreicher: zu den sogenannten „Fünf Tagen" (Le Cinque Giornate) von Mailand. Der Aufstand endete erfolgreich mit der Vertreibung der österreichischen Garnison aus der Hauptstadt Mailand. An diesem Punkt griff auch Carlo Alberto mit der Armee des Königreichs Sardinien-Piemont in die Entwicklungen ein. Er ließ der zurückweichenden Garnison zunächst erfolgreich nachsetzen. Im Sommer 1848 wurde die piemontesische Armee aber völlig unerwartet von den Österreichern unter Graf von Radetzky bei Custoza (Südwestlich von Verona) geschlagen. Nur wenige Tage später stand die alte Besatzungsmacht wieder in Mailand.[7] Besonders die Ereignisse in den Jahren 1848 und 1849 waren überaus kompliziert, vielschichtig und verwirrend; noch heute benutzen die Italiener gern den Ausdruck „fare un Quarantotto" (....einen '48er machen), um über ein totales Durcheinander zu scherzen.

5.2 Die politischen Gruppierungen und Giuseppe Verdi

Vor dem Hintergrund der Okkupation durch die europäischen Mächte und der wachsenden kulturellen Einheit des Landes wurde die Idee der Befreiung auch zu einem von vielen Zeitgenossen Verdis geforderten politischen Programm. Grundsätzlich können zwei Gruppierungen unterschieden werden: Gemäßigte (Moderati) und Radikale.

Das politische Interesse der Gemäßigten an der Vereinigung Italiens zu einem Nationalstaat mit konstitutioneller Monarchie ist mit angemessener Berücksichtigung ihrer Verbindung zu den Ideen des Liberalismus unter ökonomischen Gesichtspunkten zu interpretieren. Rein formal verbietet sich die Übertragung des Begriffes „Vormärz" auf die italienischen Verhältnisse - schon durch die Aufstände der Jahre 1820 und 1821 in Neapel. Ähnlich wie im Deutschen Bund lässt sich aber nach der französischen Julirevolution von 1830 auch in Ita-

[7] Allgemeine Einführungen zum Risorgimento und seinen wichtigsten politischen und militärischen Ereignissen, die schließlich doch noch zur Verkündung der politischen Einheit Italiens im Jahre 1861 führten, bei: Beales, D., The Risorgimento and the Unification of Italy. London 1970; Holt, E., Risorgimento. The Making of Italy (1850-1870). London 1970; Mack Smith, D., The Making of Italy. New York 1988; Martin, G., Red Shirt and the Cross of Savoy.The Story of Italy`s Risorgimento. New York 1969; Omodeo, A., L'éta del Risorgimento italiano. Neapel 1948 (Zürich 1951); Procacci, G., Geschichte Italiens und der Italiener, a.a.O.; Woolf, S.J., The Italian Risorgimento. London 1969. Ergänzend dazu: Leti, G., Carboneria e massoneria nel Risorgimento italiano. Bologna 1966; Rota, E. [Hrsg.], Questioni di storia del Risorgimento. Mailand 1951

lien ein deutlicher Aufschwung der liberalen Bewegung verzeichnen. Die europäische Entwicklung vor Augen verständigten sich nach 1830 Gemäßigte aus allen Landesteilen über notwendige wirtschafts- und sozialpolitische Ziele. Rudolf Lill hierzu:

> „Obwohl die Politik im engeren Sinn auch hier ausgeschlossen blieb, gewannen die Kongresse eine eminent politische Dimension: Eine einheitliche, freilich schmale intellektuelle Führungsschicht begann zusammenzuwachsen [...]."[8]

Nicht zuletzt wegen ihrer Kompromissbereitschaft gegenüber dem monarchischen System etablierten sich die Gemäßigten um 1850 als treibende Kraft des Risorgimento und bildeten nach der Proklamation des italienischen Königreichs im Jahre 1861 die konservative Führungsschicht Italiens.[9] Für diese Politik steht vor allem die Person des piemontesischen Wirtschaftspolitikers Camillo Graf Cavour (1810-1861). Seine Fähigkeit, Piemont-Sardinien als die einzige wirklich konstitutionelle Monarchie gegen die reaktionären Mächte in Italien zu erhalten, wie auch die für die Gründung eines Nationalstaats günstigen europäischen Konstellationen geschickt auszunutzen, wurde für Giuseppe Verdi und für viele andere Italiener nach dem Scheitern der eher radikal-demokratischen Richtung in den 1850er Jahren zu einer politischen Alternative. Nachdem es am 17. September 1859 auf dem Landgut Cavours zu einem Treffen zwischen dem piemontesischen Politiker und Verdi gekommen war, bedankte sich ein sichtlich bewegter Verdi am 21. September bei seinem Gastgeber:

> „Ich hatte seit langem den Wunsch, den Prometheus unserer Nation persönlich kennen zu lernen; und ich gab die Hoffnung nie auf, eine Gelegenheit für die Erfüllung dieses lebhaften Wunsches zu finden. Was ich aber nicht zu hoffen gewagt hätte, das war der offene, gütige Empfang, mit dem mich Eure Exzellenz zu beehren geruhten. Ich schied tief bewegt. Nie werde ich Ihr Leri [Name des Landgutes] vergessen, wo ich die Ehre hatte, dem großen Staatsmann die Hand zu drücken, dem erhabenen Mitbürger, dem Mann, den jeder Italiener Vater des Vaterlandes nennen wird."[10]

Giuseppe Mazzinis (1805-1872) radikal-demokratisches Konzept eines italienischen Nationalstaats entstand hingegen im Zusammenhang erklärter sozialpolitischer Interessen.[11] Zentrale These seines Programms war die dem Geist der Französischen Revolution verpflichtete Feststellung, dass erst im abgeschlossenen System eines

---

[8] Lill, R., Geschichte Italiens in der Neuzeit, Darmstadt 1988, S. 118

[9] Vgl. Procacci, G., Geschichte Italiens und der Italiener, a.a.O., S. 251ff.

[10] Verdi nach Busch, H., Verdi Briefe, a.a.O., S. 67

[11] Vgl. Procacci, G., a.a.O., S. 248ff.

Nationalstaats alle Schichten der Bevölkerung Italiens zu ihrem Recht kommen würden. Vehement kritisiert Giuliano Procacci den Widerspruch, dass Mazzini die für die Durchsetzung seiner sozialpolitischen Reformen nötige Absage an die bürgerliche Ökonomie versäumte.[12] Auch wenn der Autor den Sachverhalt zu einseitig beurteilt, den Boden der bürgerlichen Reformbewegung sollte Mazzini tatsächlich trotz vieler radikaler Ideen nie ernsthaft verlassen. In einem anderen Zusammenhang stellten auch Karl Marx und Friedrich Engels fest, dass hinter den von Mazzini verkündeten Positionen nur die Interessen der "Bourgeoispartei" verborgen seien.[13]

Die Forderung nach sozialen Rechten und der Befreiung der Menschen aus den alten, teilweise noch feudalen Abhängigkeiten ging direkt in Mazzinis Bemühen auf, eine Lösung der nationalen Frage auf revolutionärem Wege herbeizuführen. In der 1831 gegründeten konspirativen Bewegung „Giovine Italia" wurde die Idee des italienischen Nationalstaats zum zentralen Aspekt erhoben.[14] Unter der Parole „L'Italia farà da se!" (Italien hilft sich selber!) verstand Mazzini die Verbrüderung der revolutionären Italiener im Kampf um die nationale Wiedergeburt, die dann nach außen getragen werden sollte. Giuliano Procacci betont, dass Mazzinis Ideen eine ungeheure Popularität unter den Italienern genossen, was Mazzini vor allem seiner charismatischen Ausstrahlung und dem „jugendlichem Sendungsbewusstsein" zu verdanken hatte.

Dabei darf gerade das Sendungsbewusstsein, wie sich unter Mussolini abermals zeigen sollte, in seiner Faszination für die Italiener nicht unterschätzt werden. Doch die konkrete Umsetzung der Ideen ließ ohnehin auf sich warten. Giuseppe Mazzinis Konzeption, die Problematik der fehlenden oder auch unzureichenden Individualrechte in der nationalen Frage aufzulösen, stand besonders der Mailänder Giuseppe Ferrari kritisch gegenüber. Sein eher föderalistischer Ansatz sah genau andersherum vor, der nationalen Befreiung die soziale Revolution voranzustellen.[15]

---

[12] Ebd., S. 250. Rudolf Lill (Geschichte Italiens in der Neuzeit, a.a.O., S. 113) bemerkt in diesem Zusammenhang eine „Stoßrichtung gegen den materialistischen Sozialismus, den er vor allem in den Schriften von Saint-Simon kennen gelernt hatte."

[13] Vgl. Mehring, F., Geschichte der deutschen Sozialdemokratie, Bd.1. Berlin 1960, S. 528f

[14] Hinweise zur Konzeption und Programmatik dieser Organisation finden sich bei: Mastellone, S., Mazzini e la Giovine Italia (1831-1834), 2 Bde. Pisa 1960; Mazzini, G., Edizione nazionale degli scritti di Giuseppe Mazzini, Bd. 8. Imola 1910

[15] vgl. Procacci, G., Geschichte Italiens und der Italiener, a.a.O., S. 263

5.3 Mazzini und die „Filosofia della Musica"

In der 1836 in Paris[16] publizierten Schrift „Filosofia della Musica" zeigt Mazzini mit großem Nachdruck auf, welche Bedeutung er der Musik für die Durchsetzung seiner politischen Ideen beimisst. Hierfür arbeitet er zunächst den Mimesis-Charakter von Kunst heraus: Sie ist „sympathetischer Ausdruck des Gedankens" und spiegelt das „Lebenskonzept, das sie beherrscht" wider[17]. Indem sich an einem bestimmten Punkt ein solches „Lebenskonzept" erschöpft, entfällt auch das „konstitutive Element" der Kunst; eine bestimmte Konzeption wird „unfruchtbar". Kunst hat für Mazzini einen historisch-pädagogischen Sinn:

> „[Sie] ist progressiv [...]. Sie bewegt sich nicht im Kreise, [...] sondern schreitet voran von Epoche zu Epoche und erweitert dabei die eigene Sphäre, erhebt sich zu einem höheren Begriff, [...] unterzieht sich einer neuen Taufe mit der Einführung eines neuen Prinzips [...]. Sobald eine Epoche erloschen ist, tritt eine andere unversehens ein. Sache des Genies ist es, deren Geheimnis zu ahnen und zu enthüllen."[18]

Folgerichtig entsprechen sich für Mazzini die politische und musikalische Krise; sie sind gemeinsames Symptom für das Ende einer Epoche. Der Widerspruch zwischen politischer Herrschaft und Volk harrt für Mazzini einer Lösung. Diese Vorstellung überträgt er auf die Musik. Sie zeigt ebendiese problematische Entgegensetzung von Allgemeinheit (Staat) und Individuum und besitzt nur noch für einige wenige Menschen eine gültige Aussage - für das Volk hat sie keinerlei soziale Bedeutung mehr:

> „Die italienische Musik ist im höchsten Grade melodisch. [...] Das Ich ist hier der König: unumschränkt. Es gibt sich allen Launen hin, folgt einem Willen,

---

[16] Giuseppe Mazzinis "Philosophie der Musik" entstand 1835 im Schweizer Exil. Der Abdruck erfolgte 1836 in mehreren Nummern der Pariser Zeitschrift „L'Italiano", die von Exil-Italienern gelesen wurde. Bei der hier zitierten deutschen Übersetzung handelt es sich um eine gekürzte Fassung. Sie findet sich in: Dahlhaus, C./Zimmermann, M. [Hrsg.], Musik zur Sprache gebracht. Kassel, Basel, London 1984, S. 239-247. Soweit die deutsche Übersetzung entweder nicht zufriedenstellend oder gekürzt war, wurde folgende italienische Ausgabe verwendet: Mazzini, G., Filosofia della musica, 2.Aufl. Rom u. Mailand 1954. Mazzini betont in seiner „Filosofia", dass er kein musikalischer Fachmann sei. Dennoch kann seine Schrift mit einiger Berechtigung als einziges musikästhetisches Traktat der italienischen Vorrevolution angesehen werden. Nach Hinweisen, die Romano Bracalini in seiner 1994 erschienen Mazzini-Biographie gibt, pflegte Mazzini durchaus gemeinsam mit seiner Frau zu musizieren. Vgl. Bracalini, R., Mazzini – Il sogno dell'Italia onesta. Mailand 1994, S. 328.

[17] Mazzini, G., Filosofia della musica, in: Dahlhaus/Zimmermann, a.a.O., S. 240

[18] Vgl. ebd., S. 240f

> dem sich nichts widersetzt [...]. Eine rationale und beständige Norm, ein Leben, das fortschritte auf einer Bahn, vom Denken zu einem Ziel hin geordnet, das gibt es nicht. [...] Die deutsche Musik ist harmonisch im höchsten Grade, sie repräsentiert den sozialen Gedanken, den allgemeinen Begriff, die Idee, doch ohne die Individualität, die den Gedanken in die Aktion übersetzen [...]. Das Ich ist verloren gegangen. Die Seele lebt, aber ein Leben, das nicht von dieser Welt ist. [...]"[19]

Die Vorschläge für ein „dramma musicale dell'avvenire" (Musikdrama der Zukunft) entwickelt Giuseppe Mazzini parallel zu seinem skizzierten politischen Programm. Musik solle wieder eine Utopie vermitteln, wie es charakteristisch für viele Kunstwerke der letzten Jahrhunderte gewesen sei.[20] Sein Ideal wäre die Darstellung gesellschaftlich vermittelter Individualität im Musikdrama. Die Hoffnungen auf Realisierung einer solchen musikalischen „Volkssouveränität" transformiert er schließlich in die Vision eines noch unbekannten musikalischen „Genio".[21] Auch hier zeigt Mazzini Sendungseifer: Das italienische Musikdrama solle zunächst die eigene nationale Verbrüderung unterstützen und dann seine Mission im europäischen Völkerfrühling wahrnehmen.

Verschiedentlich wurde an Mazzini kritisiert, sein Fortschrittsbegriff sei zwar an den Ideen der Aufklärung geschult, die Wirkung verlöre sich aber in einem übertriebenen irrationalen Pathos.[22] Auch wenn Mazzinis Utopie eines sozialen Musikdramas noch in weiter Ferne liegen mochte, lässt sich dieser Vorwurf zumindest für die „Filosofia" nicht bestätigen. Im Zuge einer ausführlichen Auseinandersetzung mit Rossinis Opernschaffen zeigt Mazzini einer kommenden Komponistengenerationen sehr wohl einen gangbaren Weg auf:

> „Rossini ist ein Titan. Titan an Macht und Kühnheit. [...] Man darf indessen die Rolle, die Rossini im Fortschritt der Kunst gespielt hat, nicht übertreiben oder missverstehen; die Mission, die er übernahm, ist eine Mission, die über die Grenzen der Epoche, die wir heute für vergangen erklären, nicht hinausreicht. Es ist die Mission eines zusammenfassenden Genies, nicht eines solchen, das einen neuen Anfang macht. [...] Rossini und die italienische Schule, deren verschiedenartige Bestrebungen und Systeme er zusammengefasst hat, stellen den Menschen dar ohne Gott, die individuellen Kräfte, die nicht durch ein oberstes Gesetz in Einklang gebracht, nicht auf ein Ziel geordnet [...] sind."[23]

---

[19] Mazzini, G., Filosofia della musica, in: Dahlhaus/Zimmermann, a.a.O., S. 243ff.
[20] Vgl. Mazzini, G., Filosofia della musica. Rom und Mailand 1954, S. 159f
[21] Mazzini, G., Filosofia della musica, a.a.O., S. 161, vgl. dazu S. 170 u. S. 173, Übersetzung nach ital. Text
[22] Vgl. Lill, R., Geschichte Italiens in der Neuzeit, a.a.O., S. 111
[23] Mazzini, G., 1984, Filosofia della musica, in: Dahlhaus u.a., a.a.O., S. 244f

Das „oberste Gesetz" wird an vielen Stellen der „Filosofia" klar benannt: Die angestrebte Musik solle in einem ersten Schritt den „fede sociale" (sozialen Glauben)[24], sprich den sozialen Zusammenhalt im Volk neu begründen. Hierfür sei es erforderlich, die Künstlichkeit der Arie zugunsten des Rezitativs und der Chöre zurückzudrängen. Gerade die Chöre galten Mazzini als Stimme des Volkes:

> „[...] Wenn das Musikdrama sich parallel zur Gesellschaft entwickeln soll, warum erhält der Chor, der im griechischen Drama [...] das moralische Urteil [fällt] [...] nicht im modernen Musikdrama eine größere Entwicklung zugebilligt und überwindet so die passive Sphäre, in der er sich heute befindet, indem er das Volk repräsentiert? Heutzutage ist der Chor dazu verurteilt, eine einzige Idee, ein einziges Gefühl, eine einzige Melodie auszudrücken, die in zwanzig Mündern völlig gleich klingt. [...] Warum kann der Chor, der ein kollektives Individuum ist, nicht ein unabhängiges und spontanes Leben führen wie das Volk, das er repräsentiert?"[25]

Ob Verdi diese Schrift kannte, muss offen bleiben. Durch einen Bart à la Mazzini vermochte Verdi wohl seiner Solidarität mit dem emigrierten Revolutionär Ausdruck verleihen, als Indiz einer tiefergreifenden Auseinandersetzung ist dies sicherlich noch nicht anzusehen.[26] Sicher aber ist, dass die im Exil publizierten Schriften Mazzinis über geheime Wege nach Italien gelangten und dort diskutiert wurden.[27] Spätestens um das Jahr 1842 verkehrte Verdi im Mailänder Salon der Gräfin Clarina Maffei (1814-1886) mit Sympathisanten Mazzinis. Hierzu schreibt Phillips-Matz:

> „Through the Maffeis Verdi met members of liberal movements whom he might not otherwise have known; among them were partisans of Mazzini's Giovine Italia – the Young Italy movement, to which Verdi seems not to have belonged, being naturally opposed to joining any organisation."[28]

---

[24] Mazzini, G., Filosofia della musica, a.a.O., S. 141 f, Übersetzung nach ital. Text

[25] Ebd., S. 168f. Von einer Wiederbelebung kann Mazzini tatsächlich sprechen, weil es bereits innerhalb der Komödien- oder Tragödienaufführungen der großen attischen Dichter eine ausgesprochene Einheit zwischen Zuschauern, Schauspielern und Chören gab. Die Dichter „sahen es als ihr gutes Recht an, über den Staat zu reden und Kritik zu üben." (Ehrenberg, V., Aristophanes und das Volk von Athen. Eine Soziologie der Altattischen Komödie. Zürich 1968, S. 36) Das besondere Stilmittel, welches dazu diente, die Schranke zwischen Schein und Sein zu brechen, war die Parabasis, in der der Chor sich vom Bühnengeschehen abwandte (daher der Name) und direkten Kontakt zum Publikum aufnahm. Es ist für die „Filosofia" kennzeichnend, dass sie in ihrer Argumentation immer wieder auf Beispiele aus der Antike zurückgreift.

[26] Vgl. Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 133

[27] Vgl. Martin, G., Verdi and the Risorgimento, a.a.O., S. 19

[28] Vgl. Phillips-Matz, ebd.

Auch Giuseppe Verdis lebenslange Freundschaft mit dem Grafen Opprandino Arrivabene (1807-1887), einem Journalisten und glühenden Anhänger Mazzinis, nahm ihren Anfang im Salon-Maffei. Die vollständige Edition seiner Korrespondenz mit Verdi steht zwar noch aus, doch lässt sich vermuten, dass Arrivabene ihn im Sinne der „Filosofia" beeinflusste.[29] In der Forschung ist zumindest unstrittig, dass Verdi Mazzini und seiner politischen Forderung nach einer Erhebung der Italiener gegen die Besatzungsmächte bis etwa 1849 in der ersten Phase des Komponierens in jedem Fall nahe stand und mit seinem musikalischen Werk gerade dem von Mazzini in der „Filosofia" geforderten sozialen Zusammenhalt der Bevölkerung Vorschub leistete.

Ob nun Mazzini seinerseits in Verdi den heraufziehenden „Genio" sah, entzieht sich heutiger Kenntnis. Andererseits zeigt sich Mazzini, wohlmöglich durch die Misserfolge geprägt, in den 1840er Jahren ohnehin pragmatischer. Bereits 1837 hatte er seinen Aufenthaltsort nach London verlegen müssen. Da ein vom Territorium der Schweiz geplanter und durchgeführter Aufstand in Savoyen gescheitert war, hatten die Behörden ihn des Landes verwiesen.

Nun wollte Mazzini unter allen Umständen die italienische Einheit - sogar eine monarchische Führung akzeptierte er bereitwillig.[30] Auch seine Erwartungen an eine Musik scheinen davon nicht unberührt: Während Verdi 1847 die Uraufführung seiner Oper I MASNADIERI in London vorbereitete, kam es zu einem ersten Treffen mit Mazzini. Verbürgt ist in diesem Zusammenhang nur der von Mazzini vorgetragene Wunsch, Verdi möge die Nationalhymne für das zukünftige

[29] Zur Problematik der Briefedition: Vgl. Alberti, A. [Hrsg.], Verdi intimo – Carteggio di Verdi con Arrivabene, a.a.O., S. XXII. Phillips-Matz (a.a.O., S. 133) zufolge habe Arrivabene Verdi zunächst gegenüber anderen Journalisten protegiert und „später" auf Dramen und Theaterstücke aufmerksam gemacht. Möglicherweise erklärt sich diese ungewohnt vage Aussage aus dem Sachverhalt des für den Zeitraum von 1861 – 1887 noch nicht vollständig editierten Briefwechsels.

[30] Vgl. Lill, R., Geschichte Italiens in der Neuzeit, a.a.O., S. 129. Procacci betont in diesem Zusammenhang die Bedeutung einer Episode aus dem Jahr 1844. Die Brüder Bandiera, ebenfalls Anhänger Mazzinis, hatte – ohne Rücksprache mit Mazzini, einen Putschversuch unternommen, der jedoch scheiterte: „Der neue Misserfolg trug zu einer Schmälerung des Ansehens der Mazzinianer und Mazzinis selbst bei, dem man vorwarf, die Jugend, die ihm folgte, leichtsinnig ins Verderben zu sützen." Procacci, G., Geschichte Italiens und der Italiener, a.a.O., S. 251. Wahrscheinlich muss auch gesehen werden, dass Mazzini in den 1840er Jahren, insbesondere nach 1844, von den englischen Behörden stark kontrolliert wurde. Seine Angst vor einer abermaligen Ausweisung war sicherlich nicht unberechtigt.

Italien schreiben.[31] Die Gelegenheit, Inhalte der „Filosofia" zu erörtern, blieb offensichtlich ungenutzt. Auch dies kann ein Indiz sein, dass Mazzini das Interesse hieran verloren oder zumindest zurückgestellt hatte. Vielleicht erschienen ihm seine vormaligen Gedanken vor dem Hintergrund der drängenderen Probleme der bevorstehenden italienischen Revolution als zu schwärmerisch.

Im April 1848 trafen sich Mazzini und Verdi in Mailand; die Niederlagen der Habsburger hatten Mazzini die Rückkehr aus seinem Exil ermöglicht. Unter dem Eindruck der andauernden Kämpfe bat er Verdi um die Komposition einer „Kriegshymne" (Budden). Es handelte sich dabei um die Vertonung eines einfachen patriotisches Gedicht Goffredo Mamelis (1827-1849), dem Adjudanten Garibaldis mit dem Titel „Suona la tromba" (Es klingt die Trompete)[32].

Viel zu spät, am 18. Oktober 1848, lange nach der militärischen Niederlage der Italiener bei Custoza sandte Verdi die Komposition mit folgenden Worten an Mazzini: „Möge diese Hymne zwischen der Musik der Kanonen bald in der lombardischen Ebene erklingen."[33] Um diesen Zweck zu erfüllen, war es allerdings zu spät. Vielleicht war Verdi durch die italienischen Niederlagen im Sommer 1848 überrascht worden und hatte einstweilen seinen Opernplänen den Vorrang gegeben. Aber auch die Musik der Hymne ‚Suona la tromba' schien für die eigentliche Absicht, Truppen dazu marschieren zu lassen, schlichtweg ungeeignet. Julian Budden erläutert dies:

> „Offensichtlich hatte Verdi so etwas wie eine italienische Marseillaise im Sinn, mit ähnlich ungestümer Freiheit des Satzes; aber er erreicht niemals die spontane Erregung der Hymne Rouget De Lisles [...]. Ein Grund dafür ist folgender: während alle Phrasen der französischen Hymne regelmäßig gebaut sind, beginnt ‚Suona la tromba' mit einer 5taktigen Phrase; die dadurch entstehende ‚Schlagseite' wird nie korrigiert. Weil ein Gegengewicht fehlt, gelingt es den verschiedenen Melodien nicht, sich gegenseitig zu stützen."[34]

Da Verdi durchaus über Erfahrungen mit Militärmusik verfügte und diese beispielsweise in NABUCCO technisch sicher einsetzte, kann ein solcher Fehler nur verwundern. Gabriele Baldini versucht dies zu erklären: „Also, es ist offensichtlich, dass ihm die populäre Hymne misslungen ist. [...] ‚Suona la tromba' ist zu gedacht und gewollt [...]. Bei Volksmusik kam Verdi unverständlicherweise an die Gren-

---

[31] Vgl. Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 217
[32] Vgl. Kimbell, D.R.B., Italian opera, a.a.O., S. 492f
[33] Verdi zit. nach Busch, H., Verdi Briefe, a.a.O., S. 30
[34] Budden, J., Verdi: Leben und Werk. Stuttgart 1987, S. 323

zen seiner Eingebung."[35] Julian Budden resümiert in diesem Zusammenhang schließlich: „Kein Wunder, dass die italienischen Truppen Novaros ‚Fratelli d'Italia mit seiner elementaren Abwandlung eines einzigen rhythmischen Motivs bevorzugten. Auf diese Musik lässt sich wenigstens marschieren."[36]

Letztlich muss die Diskussion um ‚Suona la tromba' hier nicht entschieden werden. Die Kritik an Verdis Fertigkeiten im Bereich der populären Musik scheint nicht weniger unverständlich, wie Herbert Gerigks Hinweis, Verdi sei ein „Feind aller Gelegenheitskompositionen"[37]. Schließlich lassen sich in seinen nach 1842 komponierten patriotischen Opern[38] durchaus die Stilmittel nachweisen, an denen es der Hymne offensichtlich mangelt.

Fast alle der Opern im Frühwerk Verdis sind dem Programm der Befreiung Italiens verpflichtet. Seine Musik wurde zu einem hervorragenden Medium, den politischen Forderungen Mazzinis genau die Wirkung zu verschaffen, die dieser 1836 in der „Filosofia" angedacht hatte. Ungeachtet einer viel pragmatischeren Einstellung Mazzinis in den 1840er Jahren, die eher auf Kriegs- und Nationalhymnen abgestellt war, mobilisierte und solidarisierte Verdis Opernmusik die Italiener, sie lenkte ihre Wünsche auf ein gemeinsames Ziel: die Befreiung ihrer Heimat.

In den patriotischen Opern, vor allem in den Chorstellen findet sich ein interessantes und sehr vielschichtiges Betätigungsfeld für eine Ausdeutung von Befreiungsmomenten. Aber auch Giuseppe Mazzinis eigentliches Ziel, ein Musikdrama, in dem „die Wechselwirkung zwischen dem Individuum und der Gesellschaft musikalisch durchsichtig [wird]"[39], sollte Verdi über sein Frühwerk hinaus nicht aus den Augen verlieren.

---

[35] Baldini, G., Abitare la battaglia, a.a.O., S. 170f

[36] Budden, J., ebd. Das von Michele Novaro ebenfalls zu einem Text von Mameli komponierte 'Fratelli d'Italia' ist heute die offizielle italienische Hymne. Diese Komposition wurde bereits in den Kämpfen des Jahres 1848 gesungen.

[37] Gerigk, H., Giuseppe Verdi, a.a.O., S. 49

[38] In der vorliegenden englischsprachigen Verdi-Literatur wird die Bezeichnung „patriotic opera" für die zwischen 1842 und 1849 entstandenen Arbeiten verwendet. Obwohl dieser Ausdruck nicht sehr präzise erscheint, wird er hier übernommen. Vgl. Martin, G., Verdi and the Risorgimento, a.a.O., S. 25 oder Harrison, M., Composers as Political Artists, a.a.O., S. 102

[39] Zimmermann, M., Kommentar zur „Filosofia della Musica", in: ders. u. Dahlhaus, C., Musik zur Sprache gebracht, a.a.O., S. 248

5.4 Verdis Frühwerk: Bedingungen und Entwürfe der Befreiungsthematik

Mit dem Jahr 1815 waren in allen Teilen Italiens die freie Meinungsäußerung und die Versammlungsfreiheit aufgehoben worden.[40] Während infolgedessen die Medien entweder der Zensur oder dem vollständigen Verbot anheimfielen, ermöglichte der Besuch des Musiktheaters noch umfassende Kommunikations - und Emotionalisierungsprozesse innerhalb der Bevölkerung. Bereits Stendhal nannte beispielsweise die Mailänder Scala am 4.11.1816 fasziniert einen „Salon der Stadt".[41] Er beschrieb sie folgendermaßen:

> „Nur dort trifft sich die Gesellschaft; niemand hält ein offenes Haus. Bei jeder Art von Geschäften sagen die Leute: ‚Wir sehen uns in der Scala.' Der Anblick ist berauschend."

Welchen Charakter dieser „Salon" annehmen konnte – immerhin hatte die Scala schon damals ein Fassungsvermögen von mehr als zweitausend Menschen -, berichtete Louis Spohr am 9.9.1816 :

> „Ein Lärm, dass man kaum etwas von der Musik hörte. In den meisten Logen wurde Karten gespielt und im ganzen Haus überlaut gesprochen."[42]

Doch gab es nicht nur laute Wortwechsel, denn

> „there was conspiracy in the boxes ... whispered and ambiguous words were exchanged between acquaintances and friends ... take care that not a word should leak out."[43]

Derartige politische Gespräche konzentrierten sich in aller Regel auf die drängenden Fragen nach politischen Reformen und auf die Vereinigung Italiens zum Nationalstaat. Gerade in den Jahren nach 1815 war Vorsicht geboten. Im Jahr 1820 hatte es in Mailand eine größere Verhaftungswelle gegeben.

> „Everywhere men went to prison or into exile, and Austria was clearly recognized as the chief obstacle to independence [...]."[44]

Die Verstimmung über die fremden Besatzungsmächte wurde von der italienischen Bevölkerung in die Opernhäuser hineingetragen. In diesem brodelnden Kessel reichten bereits versteckte Anspielungen auf

---

[40] Vgl. Procacci, G., Geschichte Italiens und der Italiener, a.a.O., S. 268

[41] Stendhal, Rom, Neapel und Florenz, a.a.O., S. 26

[42] Spohr, L., Selbstbiographie, a.a.O., Bd. 1, S. 276

[43] Gatti, C., Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte, zit nach. Kimbell, D.R.B., Verdi in the Age of Italian Romanticism, a.a.O., S. 40

[44] Martin, G., Verdi and the Risorgimento, a.a.O., S. 18

eine Befreiungsthematik in den Textsujets der Opern aus, um eine kollektive Emotionalisierung auszulösen.

Natürlich waren die von Verdi in den 1840er Jahren komponierten Opern nicht die ersten musikalischen Bühnenwerke Italiens, die mehr oder weniger offene Anspielungen auf eine Befreiungsthematik enthielten. Napoleons europäischer Machteinfluss war praktisch beendet, als Gioacchino Rossini 1813 die Oper L´ITALIANA IN ALGERI für Venedig komponierte; sie spielt im Palast des Bey von Algier, ein Mann recht einfältigen Charakters, der sowohl das Pärchen Isabella und Lindoro wie eine Reihe weiterer italienischer Sklaven gefangenhält. Im 2. Akt bekunden die Sklaven in der Chorstelle „Pronti abbiamo i ferri e mani" (II, 15) (Wir haben die Schwerter und Hände bereit) ihren Willen zum Ausbruch aus der Gefangenschaft und zur Rückkehr nach Italien.

Richard Osborne hat darauf hingewiesen, dass die den Chor begleitenden Flöten die Marseillaise zitieren.[45] Als eine besonders populäre Stelle in L´ITALIANA kann Isabellas Schlussrondo „Pensa alla patria" (II, 14) (Denke an das Vaterland) gelten, in der mit „großräumiger Feierlichkeit" (Osborne) zum Aufbruch in die Heimat gemahnt wird. Offenbar war die Aufforderung zu direkt, denn das Rondo wurde 1815 aus der Oper gestrichen und lange durch „Sullo stil de'viaggiatori" (In der Art Reisender) ersetzt.[46]

Auch Rossini entbehrt keineswegs einer Dialektik – seine Biographie ist ebenso wenig frei von Widersprüchen wie sein Oeuvre; sicherlich wusste er selber am besten, dass er in mancherlei Hinsicht der alten „Schlaraffenoper" näher war als den „staatsgefährlichen Trillern und revolutionärrischen Koloraturen"[47]. Anders als L´ITALIANA, welche noch in den Jahren vor der einsetzenden Restauration entstand, komponierte Vincenzo Bellini seine Oper NORMA (Mailand 1831) bereits in einer Zeit revolutionärer Auseinandersetzungen: Wie schon oben festgestellt wurde, hatte die Julirevolution auch in Italien Spuren hinterlassen. Ihr antiklerikaler Charakter ermutigte die liberale Bewegung im Kirchenstaat zu Aufständen. Der kirchlich und politisch reaktionäre Papst Gregor XVI., der 1831 in sein Amt eingeführt wurde, zögerte nicht, den Beistand der Österreicher zu erbitten und die Revolution niederzuschlagen.[48]

---

[45] Osborne, R., Rossini. Leben und Werk. München 1988, S. 189
[46] Vgl. ebd., S. 191
[47] Vgl. hier: Kap. 3, Anmerkung 15
[48] Vgl. Lill, R., Geschichte Italiens in der Neuzeit, a.a.O., S. 109

Eigentlich hätte schon Bellinis NORMA auf die Italiener wie ein Fanal wirken müssen: Die gallischen Stämme wollen das römische Joch abschütteln. Der Kampf gegen die Fremdherrschaft bildet zwar nur die Rahmenhandlung für die tragische Liebesgeschichte der unglücklichen Norma, bündelt sich jedoch im 2. Akt in der gallischen Kriegshymne „Guerra, guerra" (Krieg, Krieg). Das in der gleichnamigen Tragödie von Alexandre Soumet angelegte Thema der Auflehnung wurde jedoch noch nicht auf die aktuelle politische Situation bezogen. Vielleicht war dem italienischen Publikum auch der Gedanke zuwider, sich mit gallischen Stämmen zu identifizieren. Mehr Erfolg verspricht demgegenüber die Frage nach Besonderheiten und Unterschieden ähnlicher, jedoch politisch wirkungsmächtigerer Chorstellen in den frühen Verdi-Opern.

5.4.1 NABUCCO

Nicht nur chronologisch gebührt NABUCCO die erste Stelle unter den patriotischen Opern. Wie bereits erwähnt, behandelt die in der Mailänder Scala uraufgeführte Oper einen Stoff aus dem Alten Testament. Schon durch eine Niederlage gegen Ägypten (609 v. Chr.) entscheidend geschwächt, war das Volk Israel um 597 dem neubabylonischen Reich tributpflichtig geworden. Die Handlung der Oper beginnt mit der Erstürmung des Heiligen Tempels in Jerusalem durch die Truppen Nebukadnezars II. (ital.: „Nabucodonosor", kurz: „Nabucco"). An ihrer Spitze befindet sich die babylonische Prinzessin Abigaille. Triumphierend zieht schließlich auch König Nabucco in den Tempel ein. Um eine neuerliche Erhebung gegen die Herrschaft Babylons unmöglich zu machen, soll das gesamte Volk Israel in ‚babylonische Gefangenschaft' geführt werden.[49] Das Schicksal der Israeliten gerät im weiteren Verlauf der Oper zunehmend unter den Einfluss der vermeintlichen Prinzessin Abigaille. Während sie im ersten Akt noch aus eifersüchtiger Liebe handelt – ihre Schwester Fenena flüchtete mit dem von ihr ebenfalls geliebten Ismaele, dem Neffen des Königs von Jerusalem, der sich als Faustpfand in Babylon befand -, entbrennt im zweiten Akt der Oper ein Machtkampf um den Thron Babylons.

Nachdem Abigaille zu ihrem Entsetzen festgestellt hat, dass sie gar nicht die rechtmäßige Thronfolgerin ist (II, 1), sondern nur eine aus Angst vor Kinderlosigkeit adoptierte Sklavin, verbündet sie sich mit

[49] Historisch verbürgt ist im Zusammenhang mit der ‚babylonischen Gefangenschaft' von 586-538 v. Chr. nur die Gefangenschaft der jüdischen Oberschicht.

den babylonischen Priestern gegen Nabucco und Fenena. In einem hochemotionalen Rezitativ verlangt der Hohepriester des Baal für die Unterstützung einen hohen Preis: die Vernichtung der Hebräer (III, 1). Das zweite Bild ist überschrieben mit „Coro e Profezia - Le sponde dell'Eufrate" (Chor und Prophezeiung - Die Ufer des Euphrat). Die Hebräer warten in Ketten geschlagen auf die ihnen drohende Hinrichtung (III, 5). In ihrer höchsten Not stimmen sie das berühmte „Va, pensiero..." (Zieh, Gedanke...) an, das zum „zündenden Funken nationaler Erregung bei den Italienern des Jahres 1842 wurde."[50] „Oh mia patria si bella e perduta!" (III, 2) (Oh meine Heimat, so schön und verloren!) war wohl die entscheidende Textstelle, welche die „Massenseele" (Dauth) rührte. Zur realen Perspektive wird die Befreiung durch göttliche Intervention erst durch die unmittelbar auf den Chor folgende Prophezeiungsarie des Zacharias: „Del futuro nel buio discerno ... Ecco rotta l'indegna catena!" (Von der Zukunft im Dunkel erkenne ich ... Die schändliche Kette ist zerbrochen!). Immer wieder betont er: „Sul mio labbro favella il Signor!" (Durch meinen Mund spricht der Herr). Noch während Zacharias das Ende Babylons prophezeit, scheinen die Israeliten ihre Verzweiflung überwunden zu haben. Mit neuem Mut wiederholt der Chor der Israeliten die entscheidenden Worte des Propheten. Immer wieder unterbrechen sie ihn mit Zwischenrufen wie „Oh futuro!" (Oh, Zukunft) oder „O qual fuoco nel veglio balena" (Oh, welches Feuer blitzt in dem alten Mann auf).

Im Unterschied zu den folgenden Werken war die Entscheidung für das NABUCCO-Sujet nicht von Verdis ausgegangen. Vielmehr hatte Bartolomeo Merelli, nachdem Otto Nicolai zuvor abgelehnt hatte, Verdi die Komposition angetragen – offenbar mit Nachdruck.[51] Seine Gründe waren dabei eher ökonomischer Natur, ließen sich doch die Kostüme und Bühnenbauten des 1838 mit großem Erfolg an der Scala aufgeführten NABUCODONOSOR, einem von Antonio Cortesi komponierten und choreographierten Ballett, wiederverwenden. Demzufolge kannte aber auch Verdi die Bühnenwirkung des religiösen Themas. Auch Phillips-Matz vermutet, dass er eine der immerhin fünfunddreißig Aufführungen des Balletts an der Scala 1838 besucht hatte.[52] Trotz verschiedener detaillierter Untersuchungen ist unentschieden, ob Verdis Librettist, Temistocle Solera (1815-1878), sich

[50] Dauth, U., Verdis Opern im Spiegel der Wiener Presse von 1843-1859, in: Hammerstein/Seidel [Hrsg.], Beiträge zur Musikforschung, Bd. 10. München u. Salzburg 1981, S. 59

[51] Vgl. hierzu Verdis autobiographische Skizze, in: Pougin oder Weaver, a.a.O.

[52] Vgl. Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 115

für seine Textvorlage eher am Ballett oder an dem Schauspiel NABUCHODONOSOR der Franzosen Auguste Anicet-Bourgeois und Francis Cornu orientierte, das am 17. Oktober 1836 im Pariser Théâtre de l'Ambigu-Comique uraufgeführt wurde.[53]

Da die Befreiungshandlung der Israeliten im dritten Akt der Oper jedoch in keinem der beiden genannten Werke ein Vorbild hat, scheint diese Frage hier zweitrangig. Festzuhalten ist, dass das NABUCCO-Thema aufgrund seiner Popularität für Merelli und für Verdi erfolgversprechend sein musste. Die grundsätzliche Möglichkeit einer politischen Aktualisierung des Stoffes im Hinblick auf die Befreiung Italiens musste Verdi gegenüber den bekannten NABUCCO-Fassungen eher durch das historisch-patriotische Drama NABUCCO (London 1819) des italienischen Dichters Giovanni Battista Niccolini (1782-1861) evident geworden sein. Nicht ohne Brisanz zeigte dieses Schauspiel Napoleon als babylonischen König.[54] Die schlüssige Formel für das Musiktheater sollte Verdi, und vielleicht hatte er dabei sogar Mazzinis Forderung nach einer Aufwertung der Chöre vor Augen, in Rossinis MOSÈ IN EGITTO (Neapel 1818) finden. Mit der Befreiung durch göttliche Fügung steht NABUCCO ohnehin noch in der Traditionslinie der Vertonung christlicher Sujets im italienischen Musiktheater.[55]

Dem NABUCCO vergleichbar, wird bei Rossini die Befreiung des Volkes Israel aus ägyptischer Gefangenschaft behandelt. Allein 1840 war Rossinis Oper zweiundzwanzig Mal an der Scala gegeben worden. Dass die Prophezeiungsarie des Zacharias ihr Vorbild im letzten Akt

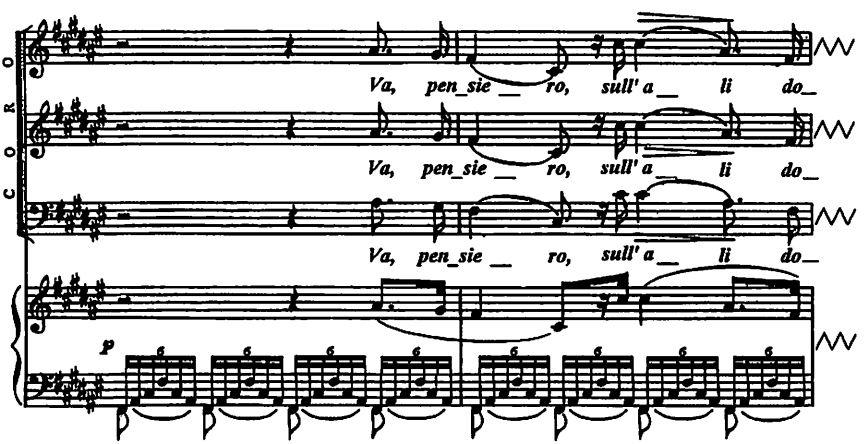
---

[53] Vgl. hierzu Budden, J., The Operas of Verdi, Bd.1, a.a.O., S. 94f. Nach einem recht ausführlichen Vergleich wird hier festgestellt, dass Cortesi die verwickelten Handlung des Schauspiels reduziert und zahlreiche Nebenrollen gestrichen hatte. Da genau dies auch dem Ansatz Soleras entspricht, geht Budden davon aus, dass der Librettist sich im dramaturgischen Handlungsgerüst eher am Ballett orientierte, wenngleich er einige wichtige Elemente aus dem Schauspiel übernommen haben mag. Für einen anderen Standpunkt vgl. Petrobelli, P., From Rossini's Mosé to Verdi's Nabucco, in: ders., Music in the Theater: Essays on Verdi and other Composers. Princeton 1994, S. 13

[54] Bemerkenswerterweise ist das Stück Niccolinis von der Verdi-Forschung noch nicht zur Kenntnis genommen worden. Vgl. Baldacci, L., Nel centenario di G.B. Niccolini, in: La Rassegna della letteratura italiana, 1/1962, S. 39-62

[55] Weitere Beispiele: Giacomo Meyerbeer (1791-1864): IL CROCIATO IN EGITTO (Venedig 1824); Gaetano Donizetti (1797-1848) POLYEUCTE MARTYR (Neapel 1838; von der Zensur verboten). Volker Scherliess gibt den Hinweis, dass durch die Wahl eines biblischen Themas das während der Fastenzeit geltende Theaterverbot umgangen werden konnte. Vgl. Ders., Rossini, 2. Aufl. Reinbek b. Hamburg 1993, S. 70

der Rossini-Oper haben, ist in der Forschung unstrittig[56]: Um den Fluchtweg durch das Rote Meer zu öffnen, ermuntert Mosè die Israeliten zum gemeinsamen Gebet. Mit dem „Dal tuo stellato soglio" (Vor deinem Sternenhimmel) teilt sich das Meer. Ungeachtet dieser Entsprechungen erzielte Rossinis Thematisierung des aus ägyptischer Gefangenschaft heimgekehrten Volkes Israel zu keinem Zeitpunkt eine vergleichbare Wirkung als patriotische Oper. Warum wurden die Aufführungen des MOSÈ im Jahre 1840 nicht zum politischen Fanal? Baldini bezeichnet in seiner Untersuchung Rossinis Chorszenen als „situazioni statiche" (statische Situationen) und rückt sie vom Charakter her in die Nähe Händelscher Oratorien.[57] Welche Faktoren machen dagegen die Vitalität der Verdi-Chöre aus? Wo liegen ihre Besonderheiten? Am Beispiel des NABUCCO-Chors aus dem 3. Akt soll eine Antwort gefunden werden.



NB 1: Coro di schiavi ebrei, NABUCCO III, 2

Der nach kurzem Vorspiel einsetzende Chor „Va pensiero" erinnert - beschränkt man sich auf die rein musikalischen Merkmale - durch seine „insolita intensità" (ungewöhnliche Dichte), „potenza espressiva" [58] (ausdrucksbetonte Kraft) und die im langsamen Largo vorge-

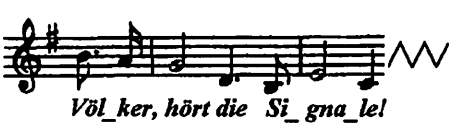
[56] Vgl. Petrobelli, P., From Rossini's Mosé to Verdi's Nabucco, a.a.O., S. 12f
[57] Vgl. Baldini, G., Abitare la battaglia, a.a.O., S. 55f.
[58] Ebd., S. 59

tragene Fis-Dur-Unisono-Kantilene mit einem eher abwärts gerichtetem Duktus an ein sehnsüchtiges Flehen. Erstmalig in der italienischen Operngeschichte benutzte Verdi in den NABUCCO-Chören das Unisono im Bewusstsein folgender Möglichkeit:

> „In Nabucco it [Unisono] is regularly used as an expression of national solidarity. In unison the Levites curse the traitor ....; in unison the Babylonians acclaim Abigaile ...; and most memorably of all, in unison the Hebrews dream nostalgically of their lost homeland."[59]

Zu keinem Zeitpunkt ist in der Unisono-Melodie jedoch Aussichtslosigkeit und Resignation zu verspüren. Der Grund mag schon in der in der Verwendung von Fis-Dur zu sehen sein. Laut Ferdinand Gotthelf Hand (1786-1851) vermittelt diese Tonart einen „Genuss von Ruhe" und „trotzender Leidenschaft".[60] Vor allem aber finden sich im Chorgesang keine melodischen Wendungen, die – beispielsweise durch fallende Halbtonschritte - das Gefühl von Leid und Trauer eindeutig vermittelt hätten. In einem hurtigen Allegro gesungen oder gepfiffen, wirkt die Melodie des Chores geradezu munter.

Erstaunliches haben Walter Moßmann und Peter Schleuning über das erste „Va pensiero"-Motiv herausgefunden: „Es scheint sich um ein Fanfarenmotiv zu handeln, das konstitutiv ist für französische und italienische Freiheitslieder des 19. Jahrhunderts und auf die Französische Revolution zurückgeht."[61] Identisch findet sich sowohl der von der Terz zur Quinte der Grundtonart fallende Melodiebeginn als auch das Emporschwingen der Melodie am Ende des Liedes im Refrain der 1888 komponierten „Internationalen". Die gemeinsame Wurzel könnte der „Chant du départ" sein; „ein Lied, das 1793 entstanden war und damals neben der ‚Marseillaise' als Hymne der Revolution galt."[62]



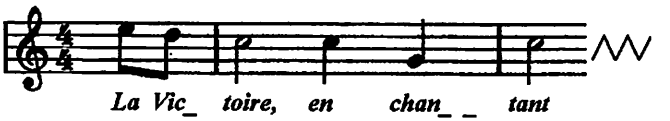
NB 2: Internationale (Refrain)

[59] Kimbell, D.R.B., Verdi in the Age of Italian Romanticism, a.a.O., S. 456

[60] Hand zit. nach Auhagen, W., Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a.M. 1983, S. 469

[61] Moßmann, W., Schleuning, P., Alte und neue politische Lieder. Reinbek b. Hamburg 1978, S. 199

[62] Ebd.



NB 3: Chant du déapart (J.-M. Chenier)

Zacharias beginnt unmittelbar nach dem „Va pensiero"-Chor eine melodisch weit ausgreifende und dynamisch abwechslungsreiche Arie mit einer aufsteigenden Quarte. Das Intervall wird, wenn es jambisch oder wie hier in einem anapästischem Metrum erscheint, auch als „anspringende Quarte" bezeichnet. Die von einer solchen Stelle ausgehende Signalwirkung als Zeichen des Aufbruchs hat ihren Ursprung in Fanfarenmotiven – wohl in der Jagd- oder Militärmusik. Jedenfalls fand es als Zeichen des Aufbruchs und der Erneuerung seinen Weg in eine Vielzahl politischer Lieder, beispielsweise in den Strophenbeginn der „Internationalen" oder im Beginn des italienischen Arbeiterliedes „Bandiera rossa".

Über die Orchestrierung des NABUCCO urteilt Baldini: „Die dominierende Rolle der stampfenden Blechbläser ist und bleibt peinlich."[63] Auch das Rezitativ am Beginn der Prophezeiung zeigt diese Instrumentierung und die einfache akkordische Begleitung der anschließenden Arie wird - sieht man einmal von den beiden Fagotten ab – ebenfalls nur durch die Blechbläser ausgeführt. Gabriele Baldini weiter:

> „Ein Epigramm, welches am Tag nach der Pariser Uraufführung in Umlauf gesetzt wurde: [...] Die Ankündigung der Oper wurde ohne Überlegung gemacht, man sollte daher eine gerichtliche Verfolgung betreiben. Warum haben sie den goldenen Nabucco [Nabucodonosor] angekündigt und nicht den blechernen?"[64]

Durch die Art der Begleitung und Instrumentierung suggerierte der unmittelbar auf den Gefangenenchor folgende Auftritt Zacharias eine militärische Lösung der Problematik. Dass diese stilistischen Kennzeichen des frühen Verdi auch von seinen Zeitgenossen als militärisch, anders gesagt, als Ausdruck für die radikale Periode des Risorgimento empfunden wurde, kann durch eine spöttische Bemerkung Rossinis angedeutet werden: „Wäre mir der Name des Komponisten verborgen geblieben, hätte ich auf einen Oberst der Artillerie gewettet."[65]

---

[63] Baldini, G., Abitare la battaglia, a.a.O., S. 61, Übersetzung nach ital. Text
[64] Ebd.
[65] Rossini nach Michotte, E., An Evening at Rossini's in Beau-Séjour 1858. Chica-

Für die Vertonung der Prophezeiungsarie benutzt Verdi sowohl in der rezitativischen Einleitung als auch im Kantabile h-Moll, eine Tonart, die das Fis-Dur des vorangegangenen Chorstückes dominantisch wirken lässt. Erst in der schnelleren Kabaletta wechselt er in das klarere und kräftigere H-Dur. Obwohl dies noch durch einige kurze Orchestereinwürfe in Moll unterbrochen wird, festigt sich die Durtonart als neue Tonika durch mehrere kadenzierende Quartsextakkorde. So verstärkt sich das Gefühl von Sicherheit und Kraft auch im harmonischen Verlauf der Arie. Bezeichnenderweise drückt für Ferdinand Gotthelf Hand gerade H-Dur ein „trotziges, seiner Kraft gewisses Selbstgefühl" aus, und Robert Schumann (1810-1856) konstatiert mit Blick auf diese Tonart gar ein „Siegesgefühl".[66]

Eine umfassende musikanalytische Untersuchung des Chores und der anschließenden Prophezeiungsarie wurde unlängst auch von Roger Parker vorgelegt. Zwar vernachlässigt Parker die harmonische Dramaturgie und argumentiert eher mit Blick auf die motivischen Rückbezüge der Prophezeiungsarie, letztlich ergibt sich dadurch aber kein grundlegend verschiedenes Ergebnis:

> „From the analytical standpoint, ‚Va pensiero' ist anything but independent. [...] It seems inescapable that the piece's principal dramatic function is to create a sense of expectation for what follows. [...] To single out 'Va pensiero', to separate it from the point of textual and musical release, would appear to do violence to its larger context."[67]

Was bedeuten diese Feststellungen nun für die eigentliche Befreiungshandlung? Einen Anstoß gibt Gabriele Baldini: „Im Übergang vom „Va pensiero"-Chor zu dem Wechselgesang Chor und Zacharias vollzieht sich ein „kräftiger dialektischen Ruck, das ist Handlung, das ist Theater."[68] Die Elemente Angst, Sehnsucht, Hoffnung des Chores kulminieren in dem aufbegehrenden und revoltierenden Charakter der Zacharias Arie zu einem Moment der geistigen Befreiung, der die reale Einlösung dieses Anspruchs nur noch als eine Nebensache erscheinen lässt.

Mit der formal sehr einfach gehaltenen Anlage, der harmonisch-motivischen Geschlossenheit innerhalb der dramaturgischen Anlage der Szene, dem Unisono-Chor und seinem „vulgar material" (stamp-

---

go 1968, S. 108, Übersetzung nach engl. Text

[66] Vgl. Auhagen, W., Studien zur Tonartencharakteristik, a.a.O., S. 469 und S. 479

[67] Parker, R., "Va pensiero" and the insidious mastery of song, in: ders., Leonora's last act: essays in Verdian discourse. Princeton 1997, S. 32

[68] Baldini, G., Abitare la battaglia, a.a.O., S. 60

fende Rhythmen, knarrende Blechbläser und krachendes Schlagwerk)[69] konnte Verdi den populären Erfolg seiner Werke bewusst kalkulieren. Voraussetzung dafür war, die Chöre zu Handlungsträgern zu erheben. Verdi ließ sie aktiv an einem Geschehen partizipieren, dessen Bezug zu drängenden politischen Problemen des Risorgimento unmittelbar gegeben war. Dass das Bühnenkollektiv, wie Mazzini schon 1836 gefordert hatte, somit das innere Element des Volkes repräsentierte, war konsequent. Mit der schon 1836 geforderten Wiederbelebung des Chores gelang Verdi, was weder Bellini, Donizetti oder Rossini vor ihm erreicht hatten. Ob Verdi Mazzinis Schrift nun kannte oder nicht, seine Forderung wurde so bemerkenswert von ihm umgesetzt, dass bereits sein Schüler Emanuele Muzio (1825-1890) in einem Brief vom 29.5.1844 bemerkte: „Vater der Chöre, wie ihn [Verdi] die Mailänder zu nennen pflegen."[70]

5.4.2 I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA

Nach dem großartigen Erfolg der Oper NABUCCO erhielten Verdi und Solera von Merelli gewissermaßen einen „Blankoscheck" (Budden) für eine neue Oper. Wohl im Sommer 1842 hatte Verdi sich entschieden, für die kommende Karnevalssaison[71] einen ähnlichen Stoff zu komponieren. I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA (1843) behandelt wieder ein religiöses Sujet, diesmal jedoch aus der italienischen Geschichte: Der Kreuzzug der Lombarden in das Heilige Land. Die literarische Vorlage der Oper, das Versepos „I Lombardi" (1826), stammt aus der Feder des Mailänders Tommaso Grossi (1790-1853), einem engen Freund Manzonis. Die noch konfusere Umsetzung der schon bei Grossi recht langatmigen und verwickelten Geschichte um eifersüchtige Liebe und patriotische Pflichterfüllung zwischen den beiden Brüdern Arvino und Pagano durch Solera lässt sich hier schwerlich zusammenfassen. Bedeutsamer ist ohnehin, dass Verdi und Solera im Finale der Oper Chorstellen gelangen, deren Konzeption sich an NABUCCO orientiert und deren Wirkung vergleichbar scheint.

Die 2. Szene im vierten Akt der LOMBARDEN gibt den Blick frei auf ein Kreuzfahrerheer, das dem Tod durch Verdursten nahe scheint. In

---

[69] Vgl. Kimbell, D.R.B., Italian opera, a.a.O., S. 495

[70] Muzio nach Garibaldi, L.A., Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi, a.a.O., S. 162, Übersetzung nach ital. Text

[71] Die Spielzeiten in Italien wurden in die Herbst-, Frühlings- und Karnevalssaison eingeteilt. Letztere wurde gesellschaftlich als die wichtigste angesehen und begann nach der Adventszeit, in der öffentliche Veranstaltungen verboten waren. Vgl. Kimbell, D.R.B., Verdi in the Age of Italian Romanticism, a.a.O., S. 35

ähnlicher Verzweiflung wie die Israeliten beginnt der Chor „O Signore, dal tetto natio ci chiamasti con santa promessa!" (O Herr, von unserem heimatlichen Dach hast du uns mit einem heiligen Versprechen gerufen!). Nicht nur die musikalische Anlage des großen Unisono-Stückes erinnert an „Va pensiero", sondern auch der weitere Verlauf der Szene. Vergleichbar dem Propheten Zacharias in NABUCCO erscheint wie durch göttliche Fügung plötzlich Arvinos Tochter Giselda; sie weiß um eine nahgelegene Wasserstelle. Mit neuem Mut werden die Lombarden, nachdem sie ihren Durst gelöscht haben, zur Befreiung Jerusalems gerufen: So singt Arvino, der Führer der Kreuzfahrer, in der „Inno di guerra e battaglia" (Hymne des Krieges und des Kampfes): „La santa terra oggi nostra sarà" (Das Heilige Land wird heute unser werden), und der Chor antwortet, „Si! Guerra! guerra! S'impugni la spada!" (Ja! ....Krieg! Krieg! Ergreift das Schwert!). Dass insbesondere diese Chorstelle das italienische Publikum in einen „Rausch nationaler Euphorie"[72] versetzte, ist unstrittig. Flankiert durch zahlreiche zeitgenössische Pressestimmen erscheinen Folchettos Bemerkungen glaubwürdig:

> „ [...] ‚I Lombardi' wurden in den Himmel gehoben. Das niedere Volk begann schon um drei Uhr die Galerie zu stürmen; und da die Leute zu essen mitbrachten, hob sich der Vorhang im markanten Duft von Knoblauchwürsten! Das war indes kein Hindernis für den sofort einsetzenden Erfolg. Das Publikum verlangte das ‚bis' des Quintetts, doch die Polizei gestattete es nicht, während sie die Zugabe nach der Polonäse ‚Non fu sogno' zuließ. Die Zensur hatte nun einmal ihre Mucken. Der berühmte Chor ‚O Signore dal tetto natio' war Anlass zu einer der ersten politischen Kundgebungen, die das Wiedererwachen von Lombarden-Venezianern signalisierten."[73]

Mit den LOMBARDEN hatte Verdi den Zeitgeist getroffen. Die Kombination aus historischem Lokalkolorit und religiösen Motiven, die sehnsüchtige Erinnerung der heimatlichen Lombardei vor dem Kampf mit den unrechtmäßigen Besatzer Jerusalems, sicherte der Oper ihren Erfolg. Dennoch, die Popularität des Themas war auch diesmal gegeben. Insbesondere in der Lombardei erfreute sich nach 1820 eine Darstellung des Historikers Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondi großer Beliebtheit.[74] Seine Schilderung der Freiheitskämpfe der mittelalterlichen Republiken waren unter dem Eindruck der Wiener Vereinbarungen von außerordentlichem Interesse.

---

[72] Dauth, U., Verdis Opern im Spiegel der Wiener Presse, a.a.O., S. 110

[73] Folchetto zit. nach: Weaver, W., Verdi. Eine Dokumentation, a.a.O., S. 153. Bei Phillips-Matz (Verdi: A Biography, a.a.O., S. 144f) finden sich weitere Pressestimmen zu den LOMBARDEN.

[74] Vgl. Sismondi, J.-C.-L.S. S. de, Storia delle Repubbliche italiane dei secoli di mezzo. Mailand 1817-1819.

In einer unveröffentlichten Lizentiatsarbeit aus dem Jahre 1995 hat es der Schweizer Roberto Lazzarotto unternommen, dem Einfluss Sismondis auf den Maler Francesco Hayez (1791-1882) nachzugehen.[75] Inspiriert durch die Lektüre Sismondis wandte sich der gebürtige Venezianer Hayez verstärkt freiheitlichen Themen der mittelalterlichen italienischen Geschichte zu. Hierzu Lazzarotto: „Eine Wahl, die natürlich ideologisch behaftet war und große Unterstützung hinsichtlich des Kunstmarktes und der Aufträge im Grossbürgertum und der liberalen Aristokratie der Lombardei fand."[76] Bezeichnenderweise arbeitete Hayez fast zeitgleich mit Verdi an einem Ölgemälde, in dem exakt die Vorlage für die zweite Szene des vierten Aktes der LOMBARDEN, der 12. Gesang aus dem Versepos Tommaso Grossis, dargestellt wird: „La sete dei Crociati" (Der Durst der Kreuzfahrer). Die aufschlussreichen Erläuterungen Lazzarottos zu diesem Bild beziehen ebenfalls Verdis Oper ein. Da eine Veröffentlichung der Schrift nicht geplant ist, wird mit Einverständnis des Autoren der betreffende Abschnitt hier ungekürzt zitiert:

> „Nach dem heftig kritisierten österreichischen Auftragswerk der Allegorie auf Ferdinand I. im Mailänder Palazzo Reale nahm F. Hayez 1838 von der politisch "richtigen Seite" einen Auftrag entgegen, nämlich vom savoyischen Hof, der beim größten nationalen Maler ein Gemälde orderte. Der Auftrag ließ dem Maler jegliche Freiheit, sowohl was die Themenwahl, die Dimension des Bildes, als auch den Auslieferungstermin anbetraf. Hayez nützte die königliche Großmut in vollem Rahmen aus und schuf während der nächsten 13 (!) Jahre das größte (363 auf 589 cm) Ölgemälde seiner Laufbahn. [...] Tatsächlich erst 1850 beendet, also nach dem Tode des königlichen Auftraggebers, vereint das Werk ein Jahrzehnt formaler Erfahrungen, wird heute von vielen Kritikern als Meisterwerk des Malers gehalten und für seinen meisterlichen Stil gerühmt. Francesco Hayez orientierte sich in ihm augenscheinlich wieder stark am Münchner Purismus, aber seine luftige Farbensymphonie erinnerte die Zeitgenossen ebenso an Tiepolo und entwickelt dieselben Gefühle, die auch Grossi in 12. Gesang seines Gedichts "I Lombardi alla prima Crociata" beschreibt. [...] Gewiss, der unvorbereitete Betrachter prallt zurück vor soviel Malerei gewordenem Wissen, und vor so vielen opernhaft melodramatischen Szenen, vereint in einem Bild, hat man unwillkürlich die Musik von Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi im Ohr, mit denen der Künstler persönlich verbunden war und die zum großen Teil dieselben Themen wie er behandelt haben. Man möchte beinahe meinen, Verdis "I Lombardi alla prima Crociata" stehen in einer überwältigenden Farbenpracht vor uns. [...] Aber die zu lange Schaffenszeit und vor allem der Umstand, dass sich der Maler mit den öffentlichen Aufträgen von Seiten der Österreicher kompromittiert hatte, bewirkten, dass die Arbeit in der Turiner Gesell-

[75] Lazzarotto, R., Francesco Hayez als Maler des Risorgimento, Unveröffentlichte Lizentiatsarbeit der Pilosophischen Fakultät I der Universität Zürich, 1995
[76] Ebd., S. 18

schaft, welche sich durch immer militantere und politisch orientierte Kunstkritik auszeichnete, mit eisigem Schweigen begrüßt wurde. Vielleicht hängt die öffentliche Verurteilung, die härteste und künstlerisch wohl unbegründetste in des Künstlers langer Karriere, mit dem überwältigendem Erfolg zusammen, welchen in der Zwischenzeit Verdis Oper zum gleichen Thema einheimste. [...] Im gleichen Maße wie in dieser Oper kommt auch im Bild - vielleicht individuell ausdrücklicher - der tragische Leidensmoment, der die gequälten Gestalten auf der Leinwand Hayez' durchlebt, voll zum Ausdruck."[77]

ABB. 7: La sete dei Crociati sotto Gerusalemme, F. Hayez (1838-50)

Die kaum zufällige Parallele in der Darstellung leidender Lombarden erklärt sich möglicherweise auch über die gemeinsame Freundschaft mit der Gräfin Maffei. Sowohl Tommaso Grossi, der als Rechtsanwalt im Hause Maffei tätig war, als auch Francesco Hayez verkehrten in dem Mailänder Salon und hatten dort sicherlich Kontakt mit Verdi, zumal dieser nach 1842 dort regelmäßiger Gast war.[78] Wichtiger aber noch ist, dass über den Maler eine direkte Linie zu Giuseppe Mazzini läuft, der in Francesco Hayez den größten italienischen Historienmaler sah; für Mazzini drückte er nationale Empfindungen aus: „Seine Inspiration kommt direkt aus dem Volk."[79]

---

[77] Lazzarotto, R., Francesco Hayez als Maler des Risorgimento, a.a.O., S. 31

[78] Vgl. Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 133

[79] Mazzini, G., Pittura moderna italiana. 1840. in: Scritti editi ed inediti di Giusep-

5.4.3 Exkurs 1: Ein kritischer Einwand

Besonders vehement wird der Bedeutung einer Befreiungsthematik innerhalb der Chorstellen der Verdi-Opern von Birgit Pauls widersprochen:

> „Wer prägte sich nun in den 40er Jahren diese Chöre ein? Waren es nur die Adligen und Großbürger, die allein es sich leisten konnten, die Oper zu besuchen und die zwischen Applaus und Frivolitäten konspirative Pläne schmiedeten? Oder waren es die verarmten Bauern der Po-Ebene, die durch die Chöre beseelt, der „Fremdherrschaft" überdrüssig, mit ihren Mistgabeln auf die Straße gingen, wie es uns die gängigen Verdi-Biographien glauben machen? [...] Oder waren es die Handwerker und kleinen Beamten in den Städten, die insgeheim durch Verdis Weisen aufgestachelt auf die nächstbeste Möglichkeit zum Umsturz hofften [...] ? Wir haben darüber keine Statistiken und auch keine Quellen – was dem Mythos nur dienlich ist. Wir können zum einen nur probabilistische Erwägungen heranziehen: Nehmen wir also zunächst an, dass in Städten mit einer älteren bürgerlichen Tradition jenseits der Aristokratie und des Großbürgertums ein Stand angesiedelt war, der ökonomisch und gesellschaftlich in der Lage gewesen wäre, Opernhäuser mit einem künstlerischen Rang eines „San Carlo", „La Fenice" oder „La Scala", um die es hier im Zusammenhang mit Verdi vor allem geht, zu besuchen. [...] Doch noch einmal zurück zu den Bauern: Einmal davon abgesehen, dass John Rosselli feststellte, dass kein italienischer Bauer bis zum Ende des 19. Jahrhunderts je ein Opernhaus betrat, wäre es denkbar, dass die eingängigen Chor-Melodien – vor allem aus „Nabucco" von 1842, aus „I Lombardi alla prima crociata" von 1843 oder aus „Ernani" von 1844 – mit ihrem patriotischen Pathos auch auf anderen Wegen in das „Volksohr" gelangen konnten. Von einer verbreiteten Kultur der Musikkapellen, die das Opernrepertoire auf öffentlichen Plätzen einer breiteren Masse hätten bekannt machen können, können wir allerdings erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, beziehungsweise zur Jahrhundertwende hin, ausgehen. Doch waren Kontakte zwischen den Sängern, Musikern der Orchester oder der Bühnenarbeiter mit einfacheren Schichten möglich – vielleicht sogar eine Art gelungene „Mundpropaganda", in der die Chöre kursierten? Wenn diese Verbreitungswege aber politische Auswirkungen gehabt haben sollen, müssten die Verdi-Chöre auch in den berühmten Mailänder Tagen eine Rolle gespielt haben, es müssten Spuren in den Mailänder Zeitungen dieser Zeit gefunden werden können. Bei der Lektüre der Zeitschriften der Revolutionsphase stellt man schnell fest, dass die Spielpläne an den Häusern während der Kämpfe geändert wurden, wenn nicht das Theater ohnehin geschlossen war."[80]

Hier wird ein solches Bündel von Einwänden geltend gemacht, dass durchaus Zweifel aufkommen, ob Verdis frühe Opern wirklich als die "pot boiler" (Martin) anzusehen sind, für die sie gemeinhin gelten.

---

pe Mazzini. Imola 1915. XXI. S. 243-332, Übersetzung nach ital. Text

[80] Pauls, B., Verdi und das Risorgimento, a.a.O., S. 191ff.

Zunächst wäre zu bedenken, ob das Kriterium wirklich eine unmittelbare revolutionäre Initialzündung im Sinne der STUMMEN VON PORTICI sein kann. Wenn in der Literatur - zugegebenermaßen häufig pauschal und ohne Quellenangabe - von patriotischen Kundgebungen während der Opernaufführungen die Rede ist, so muss dies noch nicht bedeuten, dass unmittelbar nach einer NABUCCO-Aufführung Barrikaden in den Mailänder Straßen errichtet wurden.

Es ist sicherlich korrekt, wenn Birgit Pauls feststellt, dass in der Mailänder Scala während der „Cinque Giornate" vom 18.-23. März 1848 keine revolutionären Opern aufgeführt wurden. Angesichts der Tatsache, dass die Mailänder erst recht spät, nämlich am 23. März, wirklich die Oberhand gegen Radetzkys Garnison gewannen, wäre ein solches Zugeständnis der österreichischen Behörden auch verwunderlich gewesen. Letztlich lagen die Verhältnisse noch ganz anders: Bereits in den ersten März-Tagen riefen italienische Patrioten zum Boykott der Mailänder Scala auf, da dort die österreichische Ballerina Fanny Elssler tanzen sollte:

> „One broadside urged [...] ‚Let the Germans have the theatre!' Some Milanese went to La Scala to agitate [...] On 17 March, when Elssler danced, the chorus conspired to wear revolutionary emblems on their costumes. Seeing them, and hearing patriots hooting and Austrian officials cheering in the auditorium, she fainted- Eventually the authorities closed the theatre."[81]

Die politische Rezeption der frühen Verdi-Opern betrifft aber kaum die Märzrevolution selber, sondern die Jahre zuvor. Wie beispielsweise die Forschungen von Thomas Kaufman oder Martin Chusid zeigen, wurden frühe Werke Verdis nach ihrer Premiere an nahezu jedem italienischen Opernhaus gegeben. Zunächst wurde in den norditalienischen Städten inszeniert und erst in den folgenden beiden Jahren in den anderen Teilen der Halbinsel. Auch wurden fast alle Opern nur in ein oder zwei Spielzeiten gegeben. Jahr für Jahr folgte ein Werk dem nächsten, die Opern wurden nach ein bis zwei Jahren jedoch nur noch selten gespielt. Dies kann vielleicht erklären, warum während der relevanten Jahre 1848 und 1849 Werke wie NABUCCO oder I LOMBARDI nur noch selten auf den Spielplänen zu finden sind.

Nun bezweifelt Birgit Pauls eigentlich auch, dass es während der Aufführungen vor 1848, der offenbar nur eine privilegierte Elite beiwohnte, politische Kundgebungen gegen die Besatzungsmächte gab. Wurde die in die Opernhäuser hineingetragene politische Verstimmung über die fremden Besatzungsmächte durch Verdis Musik also nicht weiter gebündelt? Nach David Kimbell musste es doch eigent-

[81] Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 228

lich verlockend für das Publikum gewesen sein, seiner Erregung Luft zu machen. „In all the major cities it was the custom to make over the front rows to the military."[82] Direkt vor der Bühne der Mailänder Scala befanden sich beispielsweise die Plätze der österreichischen Offiziere. Es lässt sich unschwer vorstellen, dass die anonyme Masse der italienischen Opernbesucher im Rücken der Soldaten einen gegen sie gerichteten Affront provozierte.

Die Möglichkeit, sich über das Verbot der freien Meinungsäußerung hinwegzusetzen und einmal kräftig den angestauten politischen Ärger an den fremden Machthabern auszulassen, war möglicherweise ein Höhepunkt des Theaterbesuchs. Das italienische Publikum konnte während des abendlichen Opernvergnügens einen symbolischen Befreiungsschlag gegen die anwesenden Besatzungsmächte ausführen, indem es die Handlung an den geschilderten bedeutungsträchtigen Stellen einfach durch frenetischen Applaus oder Zwischenrufe unterbrach. Die häufig recht anekdotenhaften Schilderungen solcher kollektiven Kundgebungen, die die Opern bereits im Moment ihrer Aufführung zum Medium des von Mazzini formulierten Programms machten, entbehren tatsächlich häufig einer gesicherten Quellenlage. Man kann jedoch davon ausgehen, dass es sich um allgemein bekannte Episoden zum Risorgimento handelt. Eine der schönsten aus dem Jahre 1847 sei hier zitiert:

> „At the performances in Venice the audiences took to throwing onto the stage bouquets of red and green, the Italian colors, which provoked demonstrations. When the police forbad red and green, the audience threw bouquets of yellow and black, the Austrian colors, for the pleasure of watching the singers refuse to pick them up."[83]

Wegen der herrschenden Zensurbestimmungen wäre vielleicht davon auszugehen, dass über solche Ereignisse in der lokalen Presse nicht berichtet werden konnte. Mit Blick auf patriotische Kundgebungen während der Uraufführung des NABUCCO am 9. März 1842, deren Berichterstattung möglicherweise unterdrückt wurde, ist Roger Parker besonders skeptisch: „There are too many references to other, supposedly ‚inflammatory' choruses by Verdi himself, to make this credible."[84] In der Verdi-Biographie Franco Abbiatis findet sich immerhin der Hinweis, dass das Premierenpublikum – entgegen einer österreichischen Verordnung – die Wiederholung des "Va pensiero"-

[82] Kimbell, D.R.B., Verdi in the Age of Italian Romanticism, a.a.O., S. 43
[83] Martin, G., Verdi and the Risorgimento, a.a.O., S. 23
[84] Parker, R., ‚Va pensiero' and the Insidious Mastery of Song, a.a.O., S. 34

Chores gefordert habe.[85] Hierzu stellt Parker fest: „Abbiati's passage referring to this supposed encore simply doesn't appear in the review from which he purports to quote: [...] he took it from a completely different review, refering to a different chorus."[86]

Ungeachtet dieser Erkenntnisse ist zu sehen, dass NABUCCO in der Herbstspielzeit des Jahres 1842 wiederaufgenommen wurde und an der Scala insgesamt fünfundsiebzigmal gegeben wurde.[87] In Parma, wo NABUCCO am Teatro am 17.April 1843 seine Premiere hatte, lassen sich immerhin noch einundzwanzig Aufführungen verzeichnen.[88] Dass nur eine kleine Elite das Werk kannte, ist angesichts einer Kapazität von mehr als 2000 Plätzen in der Mailänder Scala als Einwand unhaltbar.[89] Für politische Kundgebungen während der Aufführung von Verdi-Opern spricht, dass es Phillips-Matz gelungen ist, diese zumindest punktuell abzusichern: Beispielsweise löste die Ernennung des liberalen Kandidaten, Kardinal Masati-Ferretti, zum römischen Papst Pius XIV. im Juni 1846 einen Zustand nationaler Euphorie aus. Obgleich Pius XIV. die in ihn gesteckten Erwartungen sehr bald enttäuschen sollte, wurde er dennoch als Reformpapst aller Italiener begrüßt. Bei Procacci heißt es in diesem Zusammenhang:

> „Das erwartete außerordentliche Ereignis sah man dann in der weitgehenden Amnestie für politische Häftlinge, die der Papst einen Monat nach seiner Wahl verkündete – eine Tatsache, die an sich, da sie den Gepflogenheiten entsprach, zu erwarten war."[90]

Während der Aufführung einer Oper [ERNANI] im Sommer 1846 kam es im Zusammenhang mit der Amnestie zu Freudendemonstrationen, in der die Wirkungsmechanismen der „pot boilers" offenkundig werden. Am 13. August 1846 berichtete Muzio an Barezzi:

> „In Bologna, aus Anlass der Veröffentlichung der Amnestie, führte man im Theater das Finale des ‚Ernani' auf (‚O sommo Carlo!') – Carlos Name wurde in Pio geändert – und es gab solch einen Erfolg, dass das Stück dreimal wiederholt werden musste; als dann die Worte ‚Gnade für alle' kamen, explodierten die Jubelrufe von überall her. [...]"[91]

---

[85] Vgl. Abbiati, F., Giuseppe Verdi, Vol. 1, S. 415

[86] Parker, R., ‚Va pensiero' and the Insidious Mastery of Song, a.a.O., S. 33. Nach Erkenntnissen Parkers handelte es sich um den Finalchor "Immenso Jeovha" aus NABUCCO. Vgl. ebd., Anm. 13

[87] Vgl. Parker, R., ‚Va pensiero' and the Insidious Mastery of Song, a.a.O., S. 34

[88] Vgl. Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 149

[89] Vgl. GROVE OPERA, Art.: Milan

[90] Vgl. Procacci, G., Geschichte Italiens und der Italiener, a.a.O., S. 256

[91] Muzio nach Garibaldi, L.A., Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi, a.a.O., S. 259, Übersetzung nach ital. Text

Wohl im Überschwang der Gefühle arrangierte Muzio ein Anagramm.[92] Die achtundzwanzig Buchstaben des päpstlichen Namens (A Giovanni Maria Mastai Ferretti) formte er so um, dass sie nunmehr als „Grati nomi Amnistia e Ferrata Via" zu lesen waren: „'Welcome words Amnesty and Railway' – two symbols of freedom for Italians. The development of the railways proved a major factor in unification"[93], erläutert Phillips-Matz. Anhand privater Aufzeichnungen des Baritons und Schriftstellers Antonio Ghislanzoni (1824-1893) belegt Phillips-Matz schließlich eine gegen die österreichische Besatzungsherrschaft gerichtete politische Kundgebung während einer von Angelo Mariani (1821-73) dirigierten NABUCCO Aufführung im Jahre 1847:

> „When the police commissioner Count Bolza tried to pressure Mariani into producing 'I Baccanti' without sufficient rehearsals, the conductor and his baritone Ghislanzoni found a way out: Ghislanzoni did not come to the theatre on opening night, giving Mariani the chance to produce another work: 'Nabucco'. The audience raised a political demonstration that so threatened the Austrian authorities that they summoned Mariani before the police officials and almost jailed him ‚for having given to Verdi's music a too obvious revolutionary tint, hostile to the imperial government'. Ghislanzoni was sentenced to several days in jail."[94]

Wichtig ist die Auswertung der Ghislanzoni Aufzeichnung nicht nur als Beleg für patriotische Kundgebungen während einer NABUCCO-Aufführung, sondern weil darüber hinaus noch mehr verdeutlicht wird: Zunächst muss der Bekanntheitsgrad dieser Verdi-Oper enorm hoch gewesen sein, damit Mariani so kurzfristig eine Aufführung ansetzen konnte. Ferner ging es dem Dirigenten offenbar darum, der österreichischen Polizei eine Lehre zu erteilen; - eben durch die politische Kundgebung. Dass NABUCCO eine solche unmittelbare Wirkung hatte, wird Mariani bewusst gewesen sein und muss somit schon lange vor 1847 auch vorgekommen sein.

Noch nicht hinreichend beleuchtet ist sicherlich die Frage der italienischen Bauern, die "durch die Chöre beseelt, der "Fremdherrschaft" überdrüssig, mit ihren Mistgabeln auf die Straße gingen" (Pauls) und möglicher städtischer Unterschichten, die sich ebenfalls keinen Opernbesuch leisten konnten. Schon vor dem Hintergrund der italienischen Mentalität erscheinen die von Birgit Pauls angestellten Überlegungen, dass es bis zur Jahrhundertwende in Italien keine

---

[92] Muzio nach Garibaldi, L.A., Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi, a.a.O., S. 259

[93] Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, S. 810

[94] Ebd., S. 362

breite Tradition öffentlicher Musikkapellen gab, die diesen Menschen die Melodien nahegebracht hätten, unverständlich.

Wie eine Untersuchung von Marco Capra zeigt, verfügten zu Beginn des 19. Jahrhunderts zwar nur wenige Kleinstädte über eine Philharmonische Gesellschaft mit über siebzig aktiven Mitgliedern wie das oberitalienische Busseto - für den jungen Verdi ein besonderer Glücksfall -, doch findet sich in jedem größeren Dorf eine "banda comunale" und in den Garnisonsstädten wie Bologna, Ferrara, Parma oder Piacenza eine "banda della guardia"; alle diese Kapellen spielten auf öffentlichen Plätzen. Um überhaupt genügend Instrumentalisten zu haben,

> "[...] state music schools were set up from 1804-8 at Bologna, Naples an Milan; though variously described as liceo, collegio and conservatorio, they all, in the end, came to be known as conservatories, as did other schools founded at Parma (1820), Turin (1827), Venice (various attempts from 1881, culminating in 1876) and elsewhere."[95]

Das Repertoire der "Banda della guardia nazionale di Parma", eine schon im 16. Jahrhundert gegründete Musikkapelle der parmensischen Nationalgarde, die dann 1875 zur "banda cittadina" umgewandelt wurde, weist - einmal abgesehen von OBERTO und UN GIORNO DI REGNO - Titel aus allen Opern auf, die Verdi bis Anfang der 1870er Jahre komponiert hatte. Die Bläserarrangements befinden sich heute im "Archivio storico" des Teatro Regio in Parma. Hier wäre einzuwenden, dass das in Parma geführte Repertoire - immerhin handelt es sich um die Heimat Verdis - nicht unbedingt repräsentativ für andere italienische Kapellen sein muss. Die punktuell greifbaren Listen anderer Städte zeigen jedoch nur marginale Abweichungen. Verdis Opern gehörten in das Repertoire jeder "banda". Allein von den LOMBARDEN wurden zwischen 1843 und 1853 von dem Verlagshaus Ricordi 245 verschiedene Arrangements angeboten.[96]

Es wurde schon darauf hingewiesen, dass bekannte und beliebte Opernmelodien während aller nur denkbaren Anlässe gespielt wurden – sogar während der Messe auf Kirchenorgeln. Auf der Straße waren diese Melodien nicht nur durch Kapellen zu hören oder von Sängerinnen und Sängern, die - damals wie heute – ihre Partien bei offenem Fenster einstudierten, sondern in den größeren Städten auch durch die um 1805 entwickelte Fassorgel. Das transportable Instrument verfügte über einen gewaltigen Resonanzkörper, wobei die Melodien ähnlich wie bei einem Walzenklavier abgespielt wurden. John Rosselli

---

[95] Rosselli, J., Music and Musicians in 19th-Century Italy. London 1991, S. 109
[96] Vgl. ebd., S. 114

hat nachgewiesen, dass diese Instrumente in den 1840er Jahren überall in Italien verbreitet waren: „The barrel organ propably did more to spread elementary knowledge of music than anything else before the coming of gramophone records."[97]

Auch Bevölkerungsschichten, die sich - aus welchen Gründen auch immer - keinen Opernbesuch leisten konnten, können also Verdis Opernmelodien gekannt haben. Ob sie "von den Chören beseelt" in der Märzrevolution kämpften, ist nicht nachprüfbar. Ohnehin ist es schwierig, sie als politische Kraft in das Risorgimento einzubeziehen. Einmal abgesehen davon, dass das Risorgimento - wie in allen anderen betroffenen europäischen Ländern - primär eine Angelegenheit des liberalen Bürgertums und reformfreudiger Aristokraten war und vor allem der Durchsetzung einer bürgerlichen Gesellschaft diente, müsste eigentlich zwischen Landarbeitern und zumeist eben grundbesitzenden Bauern differenziert werden. Wenngleich es im Zuge der Jahre 1848 und 1849 - bedingt durch soziale Probleme und Härten - unter den Tagelöhnern punktuelle Revolten und kurze Koalitionen mit den Trägern der Revolution gegeben haben mag, spielt dieser Bevölkerungsteil weder für den politischen Gärungsprozess bis 1848 noch für die Märzrevolution eine tragende Rolle. Das bürgerliche und intellektuelle Publikum jedenfalls erprobte die Konfrontation in den Opernhäusern. Die politischen Kundgebungen von italienischen Patrioten gegen die anwesenden österreichischen Soldaten sind kaum als historischer Mythos abzutun und sollten dort, wo sie nicht durch eindeutige Quellen gestützt werden können, weiterhin zumindest als kolportierte Episoden zum italienischen Risorgimento gelten dürfen.

5.4.4 ERNANI

Ungeachtet der verlockenden Angebote Bartolomeo Merellis nach dem Erfolg mit den LOMBARDEN komponierte Verdi seine nächste Oper für das venezianische Teatro La Fenice. Eine erfolgreiche Aufführung in der Lagunenstadt „had a rare flavour of its own", erläutert Julian Budden diese Entscheidung.[98] Bereits das Sujet musste mit Bedacht gewählt werden: Wegen der venezianischen Zensur erschien ein Thema aus der eigenen Geschichte schwierig. Anfängliche Überlegungen COLA DI RIENZI oder mit I DUE FOSCARI sogar einen Stoff aus der venezianischen Geschichte zu komponieren, wurden von

[97] Rosselli, J., Music and Musicians in 19th-Century Italy, a.a.O., S. 115
[98] Budden, J., The Operas of Verdi, Vol. 1, a.a.O., S. 139

Verdi im Sommer 1843 aufgegeben.[99] Bei William Weaver heißt es: „Schließlich schaffte das Fenice einen jungen Textdichter herbei, der erpicht darauf war, sein erstes Libretto Cromvello – zu schreiben: Francesco Maria Piave."[100] Tatsächlich vermochte Piave den Komponisten für eine Vorlage Victor Hugos (1802-1885) zu begeistern. Allerdings entschied sich Verdi ungeachtet des bereits fertiggestellten Cromwell-Librettos für Hugos HERNANI (Paris 1830). In einem Schreiben vom 5. September 1843 begründet er dies gegenüber dem Präsidenten des La Fenice:

> „Dieser ‚Cromvello' ist gewiss nicht von großem Interesse, wenn man die Anforderungen des Theaters in Betracht zieht. Der Aufbau ist den Regeln entsprechend [...], doch dürftig in der Handlung. [...] Im übrigen ist Piave sehr geschickt im Verseschmieden und beim ‚Hernani' wäre nur zu ordnen und zu straffen. Die Handlung ist fertig [...]."[101]

Diese Hinwendung zur französischen Romantik, deren Empfindungen in der Ablehnung eines erstarrten Klassizismus durchaus dem Romanticismo entsprachen, wird zuweilen als erste Abkehr Verdis von den nationalen und patriotischen Historienopern gewertet. Auch Ulrich Schreiber konstatiert:

> „Einig waren sich Verdi und Piave unausgesprochen über die ästhetische Prämisse ihrer Zusammenarbeit. Sie strebten jene romantische Dialektik an, die Hugo im Vorwort zum ‚Cromwell' zu seiner Zielvorstellung macht."[102]

In diesem Punkt soll hier mehr Zurückhaltung geübt werden. Bis zum MACBETH ist die psychologische Charakterisierung im Sinne der von Hugo geforderten äußeren und inneren Sicht auf die Figuren nur schwer nachweisbar. Vor dem Hintergrund der konfusen LOMBARDEN war Verdi eher an einer straffen und übersichtlichen Textvorlage gelegen: „Ich möchte, dass das Libretto großartig und gleichzeitig leidenschaftlich sei und dass es sich vom ‚Nabucco' und den ‚Lombarden unterscheide. Es soll sehr feurig, voller Handlung und kurz gefasst sein."[103] Auch wird Verdi sicherlich gewusst haben, dass es keinen Sinn machen würde, für die wesentlich kleinere Bühne des La Fenice gewaltige Chorszenen zu konzipieren.

---

[99] Vgl. Budden, J., The Operas of Verdi, Vol. 1, a.a.O., S. 140

[100] Weaver, W., Verdi. Eine Dokumentation, a.a.O., S. 154

[101] Verdi nach Weaver ebd.

[102] Schreiber, U., Die Kunst der Oper, Bd. 2, a.a.O., S. 582

[103] Verdi am 11. Juni 1843 nach Marggraf, W., Verdi, a.a.O., S. 76. Julian Budden (The Operas of Verdi, Vol. 1, a.a.O., S. 142) stellt hierzu fest: „After 'I Lombardi' what he needed was the discipline of a plot whose action is focused on a central issue, and whose events fall within the same range of experience."

Nun findet sich in der am 9. März 1844 als ERNANI uraufgeführten Oper kein Bezug zur italienischen Geschichte, dennoch hatte Verdi hier einen politischen Stoff vertont, in dem das bewährte Erfolgsrezept kollektiver Befreiungshandlungen von Fremdherrschaft bewusst eingesetzt wurde. Die Handlung spielt vor dem historischen Hintergrund der Machtpolitik des spanischen Königs Carlos I. und seiner Wahl zum deutschen Kaiser [Karl V.] im Jahre 1519. Eingebettet in einen großangelegten Konflikt zwischen Liebe und aristokratischer Standesehre kommt es im dritten Akt „La Clemenza" (Die Gnade) zu einer Rebellion spanischer Adliger gegen den König. Ihr Giuramento (Verschwörungs)- Chor: „Si ridesti il Leon di Castiglia" (III, 2) (Aufgewacht ist der Löwe von Kastilien) wurde als Anspielung auf den Löwen Venedigs empfunden, der sich gegen die österreichischen Besatzer erheben sollte. Die Handlungsdynamik des ERNANI-Chores ist zunächst negativ bestimmt: Die Verschwörer werden belauscht und gefangengesetzt. Der neue Kaiser lässt ihnen jedoch unerwartet Gnade widerfahren, was den gewaltigen Finalchor „A Carlo Quinto sia gloria e onor!" (Ruhm und Ehre für Karl V.) motiviert. Eine Szene mit ähnlicher Wirkung findet sich im zweiten Akt: „In arcion cavalieri" (II, 4) (In den Sattel, Reiter). Ungeachtet der aufgedeckten Rebellion, lösten die Chöre beim italienischen Publikum Beifallsstürme aus.[104] Wolfgang Marggraf kann dazu folgende Episode berichten:

> „Besonders hoch schlugen die Wellen der nationalen Erregung bei der ersten Aufführung des Werkes in Rom im Jahre 1847. Hier wagte man es sogar, in der Verschwörungsszene statt der spanischen die rotweißgrüne Fahne Italiens zu zeigen [...]."[105]

Mit ERNANI musste Verdi auf populäre historische Themen verzichten – diese mochten den Erfolg des NABUCCO und der LOMBARDEN kalkulierbarer gemacht haben. Ungeachtet der erfolgreichen Uraufführung in Venedig bemerkt hierzu ein Kritiker der Mailänder ‚Gazzetta Musicale', „dass Verdi das Fehlen jeglichen Lokalkolorits in diesem spanischen Drama aus unerklärlichen Gründen billigte [...]."[106] Doch war Victor Hugos Schauspiel bekannt und hatte schon vor Verdi Opernvertonungen inspiriert. Erst im Jahr zuvor war der HERNANI von Alberto Mazzucato (1813-1877) in Genua aufgeführt worden. Obgleich die Musik verloren ist, konnte Markus Engelhardt den Aufbau der Oper vollständig rekonstruieren.[107] Der vierte Akt des

---

[104] Vgl. Woltz, H., Leitmotiv Paris - Notizen über Verdi. Wien 1980, S. 25

[105] Marggraf, W., Verdi, a.a.O., S. 82

[106] "Gazzetta Musicale di Milano", 8. 9. 1844, zit. nach: ERNANI, Yesterday and today, Bollettino No.: 10. Parma 1989, S. 249

[107] Vgl. Engelhardt, M., Verdi und andere. Parma 1992, S. 133ff.

Schauspiels wurde offenbar nicht komponiert – es gab bei Mazzucato schlichtweg keine Verschwörungsszene.[108] Genau diese Szene findet sich allerdings im zweiten Akt einer ERNANI-Oper, die auf Vincenzo Gabussi (1800-1846) zurückgeht. Ihre Uraufführung am 28. November 1834 im Pariser Théâtre Italien muss ein entsetzlicher Misserfolg gewesen sein. Zwar ist auch hier die Musik für die Verschwörungsszene verloren; jedoch zeigt das erhaltene Libretto eine eng an Hugo angelehnte Verschwörungsszene. Der im Schauspiel (Congiura; IV, 3) sehr individuell geprägte und unterschiedlich motivierte Hass des spanischen Adels auf den König wurde offenbar in seiner gesamten Vielfalt in die Oper übernommen.

Außer der Bekanntheit des Sujets besagen diese Feststellungen im Hinblick auf Verdis ERNANI zunächst wenig. Es ist kaum anzunehmen, dass Piave oder Verdi sich an den mehr oder weniger erfolglosen Kompositionen orientierten. Doch erscheint Verdis Verschwörungsszene hier in einem neuen Licht, denn offenbar wurde sie sehr gezielt zu einer kollektiven Willensbekundung für Freiheit und gegen monarchische Unterdrückung umgearbeitet. Ein Briefdokument vom 13. November 1843 mag diese These stützen. Francesco Maria Piave schreibt hier an einen erfahrenen Berufskollegen - den römischen Journalisten und Librettisten Jacopo Ferretti[109] (1784-1852):

> „[...] Oh, warum bist du nicht hier? Deine Theatererfahrung und Freundschaft wären Balsam für einen armen Anfänger-Librettisten. In siebzig Tagen musste ich Libretti für zwei ‚opere serie' schreiben. Das erste mit dem Titel ‚Cromvello' wurde als nicht spektakulär genug bezeichnet; deshalb musste ich ein zweites schreiben, das ‚Ernani' heißt. [...] Möchtest Du eine Abschrift? Ich übersende Dir den Chor der Verschwörer, Spanier, aber ich bin mich noch nicht sicher, ob die Polizei es zulässt:

[108] Bei Phillips-Matz (Verdi: A Biography, a.a.O., S. 170) findet sich der Hinweis, dass Mazzucatos HERNANI nach Verdis ERNANI-Erfolg von den italienischen Bühnen verschwand.

[109] Nach Misserfolgen in den beruflichen Fußstapfen seines Vaters war P(vermutlich zwischen 1827 und 1831) einer Einladung durch Non Mauro Cappellari nach Rom gefolgt. Dort fand er sehr schnell Anschluss an literarische Kreise gefunden und wurde 1831 für eine Übersetzung Walter Scotts ausgezeichnet. Jacopo Ferretti lernte er in der Accademia Tiberina kennen. Nachdem Piave aufgrund des Todes seines Vaters 1838 wieder nach Venedig zurückgekehrt war, korrespondierte er weiterhin mit Ferretti – nicht zuletzt um bei dem älteren Kollegen fachlichen Rat einzuholen. Vgl. Cagli, B., „ ... this poor beginner of a librettist", Piave in Rome, Letters to Ferretti, the genesis of ERNANI, in: Bollettino No. 10, a.a.O., S. 3f

Si ridesti il leon di Castiglia,	(Aufgewacht ist der Löwe von Kastilien,
d'Iberia ogni monte, ogni lito	jeder Berg und Felsen Iberiens
Eco formi al tremendo rugito,	hallt von dem schrecklichen Brüllen wider,
Come un dì contro i Mori oppressor.	wie einst gegen die maurischen Unterdrücker.
Siamo tutti una sola famiglia;	Wir sind alle eine einzige Familie;
Pugnerem colle braccia, co'petti	wir kämpfen mit dem Arm, mit der Brust
Schiavi indulti più a lungo e negletti	nicht länger werden wir ungerächte und vernachlässigte Sklaven sein
Non sarem finché vita abbia il cor.	solange unser Herz noch schlägt
Morte colga o n'arrida vittoria	Der Tod soll uns treffen oder der Sieg hold sein
Pugneremo; e col sangue de'spenti	Wir kämpfen; und mit dem Blut der Toten
Scriveranno i figliuoli viventi:	werden die lebenden Söhne schreiben:
Qui regnare sol dee libertà	Hier herrscht nur die Freiheit
Qui s'assida in suo trono di gloria,	Man erstarre vor seinem glorreichen Thron,
S'incoroni d'ulivo la chioma,	man kröne sich mit der Olive das Haar,
E se Grachi, se Bruti ebbe Roma,	und wenn Rom Gracchen und Brutus hatte,
Grachi e Bruti anco Iberia darà	wird auch Iberien [sie] geben)

Ich hoffe, dass der Komponist von 'Nabucco' und 'I Lombardi' in diesen Zeilen seine ‚Inspiration' finden wird. Natürlich, ich brauche Dir wohl nicht zu zagen, dass du sie vor der Premiere nicht veröffentlichen darfst."[110]

Für Piave hatte der Verschwörungs-Chor offensichtlich zentrale Bedeutung, wenn er ihn als Beispiel für Ferretti ausgewählt hatte. Hierzu bemerkt Bruno Cagli: „ [...] it is evident that Piave knew very well that he was offering a golden opportunity to the „choral" and „libertarian" Verdi (not to employ the term „patriotic"), and we know now the use which Verdi made of it."[111] Mit der Befürchtung, die venezianische Zensur würde diesen Text nicht billigen, sollte Piave

[110] Piave zit. nach: Cagli, B., „ ... this poor beginner of a librettist", Piave in Rome, Letters to Ferretti, the genesis of ERNANI, a.a.O., S. 15f, Übersetzung nach engl. bzw. für die Chorstrophen nach ital. Text

[111] Cagli, B., ., „ ... this poor beginner of a librettist", Piave in Rome, Letters to Ferretti, the genesis of ERNANI, a.a.O., S. 18

Recht behalten. Sowohl in der dritten und vierten Strophe musste der Text modifiziert werden. Die schließlich genehmigte Fassung der letzten Strophen lautet:

Morte colga, o n'arrida vittoria	(Der Tod soll uns treffen oder der Sieg hold sein
Pugnerem, ed il sangue de'spenti	Wir kämpfen; und das Blut der Toten
Nuova ardire ai figliuoli viventi,	wird den lebenden Söhnen neuen Mut
Forze nuove al pugnare darà.	und neue Kräfte zum Kämpfen geben
Sorga alfine radiante di gloria,	Ein strahlender Tag des Ruhmes
Sorga un giorno a brillare su noi ...	Möge am Ende uns leuchten,
Sarà Iberia feconda d'eroi,	Iberien wird fruchtbar sein an Heroen,
Dal servaggio redenta sarà.	Von dem Grausamen wird es erlöst sein.)

Offensichtlich hatte die Zensur vor allem Anstoß an dem Wort „Freiheit" genommen. Eine Zukunft in Freiheit für die nachfolgende Generation gibt es in der bereinigten Fassung des Textes nicht mehr; es muss nur immer weitergekämpft werden. Das konkrete Ziel und die klare Zeitvorgabe fehlen. Schließlich wurde auch die Anspielung auf die römische Geschichte getilgt. An die Stelle konkreter Namen von Männern, die für die Verteidigung der Republik ihr Leben verloren, sind nunmehr diffuse Heroen getreten. Dennoch sollte der Chor seine Wirkung nicht verfehlen – „die Leidenschaft der Italiener konnte sich am Detail entzünden" (Marggraf). ,

Während die Hebräer in Ketten geschlagen am Ufer des Euphrat sitzen und sich erst durch das Auftreten des Propheten aus dieser Lage befreien, stehen die Choristen im ERNANI (III, 2) revolutionär „con le spade in pugno, e il terreno che scotta"[112] (mit den Schwertern in den Fäusten auf brennender Erde), um sich im nächsten Augenblick von der Unterdrückung loszukämpfen. Ist das Ziel Befreiung für die Israeliten zunächst noch fern und entrückt, so scheint es im Giuramento-Chor der Oper ERNANI „zum Greifen nahe, und könnte vielleicht unerreichbar werden, wenn man sich nicht entscheidet, augenblicklich loszuschlagen."[113]

[112] Baldini, G., Abitare la battaglia, a.a.O., S. 96
[113] Ebd., Übersetzung nach ital. Text

5.4.5 I DUE FOSCARI

Noch für die Herbstspielzeit des Jahres 1844 vollendete Verdi die Oper I DUE FOSCARI. Anders als die venezianische Zensur hatten die römischen Behörden das Sujet ohne Probleme gebilligt. Aber auch hier war es Verdi zuvor nicht gelungen, ein Thema mit eindeutigem Lokalkolorit durchzusetzen. Den eingereichten Prosaentwurf zu LORENZINO DE' MEDICI hatte die kirchliche Zensurbehörde als zu revolutionär abgelehnt. Die republikanische Tradition Venedigs erachtete man offenbar als weniger problematisch.

Die am 3. November am Teatro Argentina mit mäßigem Erfolg uraufgeführte Oper entstand nach dem Trauerspiel „The Two Foscari" (1821) von Lord Byron (1788-1824). Der englische Dichter wurde auch Jahrzehnte nach seinem Tod in Italien gerne gelesen. Die Handlung bezieht sich auf die Regierungszeit des 1423 zum venezianischen Dogen gewählten Francesco Foscari. Unter Foscaris Führung wurde Venedigs Festlandsherrschaft erheblich erweitert, was jedoch zu Auseinandersetzungen mit rivalisierenden oberitalienischen Stadtstaaten führte. Zusammen mit seinem mehrfach verbannten Sohn Jacobo fiel der Doge schließlich rivalisierenden Adelsgeschlechtern zum Opfer und wurde 1457 durch den „Rat der 10" abgesetzt. Wahrscheinlich wird die „Historie de la république de Venise" (Paris 1819), in welcher der französische Historiker Pierre A. Daru vom Schicksal der beiden Foscari' berichtet, Byron zu seinem Drama inspiriert haben.

Eine kollektive Befreiungshandlung findet in Verdis I FOSCARI nicht statt. Der Stoff thematisiert nach Auffassung George Martins vielmehr „the effect on men of the exercise of power."[114] Jacopo Foscari wird durch eine erneute Intrige der Loredano-Familie aus der ersten Verbannung zurückgeholt, um sich einem zweiten Prozess zu stellen. Seinem Vater, dem Dogen, sind die Hände gebunden. Er darf den Bitten und Vorwürfen Lucrezias, der Frau Jacopos, nicht nachkommen, sondern muss das Urteil des Rates bestätigen: Jacopo stirbt schließlich auf der Galeere.

Das bei Byron, der sich für den Befreiungskampf der Griechen begeistert hatte, häufig anzutreffende Thema der Kerkerhaft war im italienischen Risorgimento von besonderer Bedeutung. Immer wieder hatten die Besatzer in aufsehenerregende Prozessen italienische Oppositionelle zu schwerer Kerkerhaft oder gar zu Todesstrafen ver-

[114] Martin, G., Verdi and the Risorgimento, a.a.O., S. 23

urteilt.[115] Besonders populär war das Buch „Le miei prigoni" (1832) von Silvio Pellico (1789-1854) geworden, in dem der patritotische Schriftsteller von seiner Zeit in den österreichischen Gefängnissen berichtete. Insofern veranschaulicht insbesondere der zweite Akt der Oper, Jacopos Kerkerhaft und die offizielle Verkündung des Urteils durch den ‚Rat der 10', Probleme des nationalen Befreiungskampfes.

Mit beeindruckender Ökonomie im Einsatz kompositorischer Mittel entwirft Verdi einen gewaltigen Spannungsbogen: Der Akt beginnt in der völligen Dunkelheit des venezianischen Kerkers. Lange sind nur zwei einzelne Instrumente, Violine und Cello, zu hören; nach einer kurzen Pause beginnt Jacopo - ähnlich dem Florestan Beethovens - im Rezitativ: „Notte! ... perpetua notte, che qui regni!" (Nacht! ... ewige Nacht, die hier regiert). Auch der weitere Verlauf der Szene erinnert an Beethovens FIDELIO (Wien 1805). Nach einer Vision des Söldnerführers Carmagnola (1385-1482), der ebenfalls in Venedig wegen angeblichen Verrats hingerichtet wurde, und Jacopos Arie „Non maledirmi" (Verfluche mich nicht) trifft Lucrezia im Kerker ein. Insofern zeigen sich klare Abweichungen gegenüber Byrons Trauerspiel. Zwar beginnt auch Byrons dritter Akt („Gefängnis des Jacopo Foscari") mit den Worten: „Kein Licht als jener schwacher Schimmer" (III,1), doch schon die Carmagnola-Vision findet sich nicht im Trauerspiel. Vor allem ist es bei Byron nicht Marina (=Lucrezia), durch deren Auftritt Dunkelheit und Einsamkeit für Jacopo enden, sondern ein Diener der Zehn, der mit den Worten „Ich bring euch Speise." das Verlies betritt.[116]

Verdis Lucrezia beruhigt zunächst den schweißgebadeten Jacopo, teilt ihm aber im folgenden Duett das neue Urteil des Rates mit: „No, non morrai, ... tu viver dêi morrendo" (Du wirst nicht sterben, ... du wirst als Toter leben).. Verdi verdichtet die Szene weiter: Wiederum abweichend von Byron erscheint zunächst der Doge, um sich in dem Terzett „Nel tuo paterno amplesso" (In deiner väterlichen Umarmung) von seinem Sohn zu verabschieden. Der Auftritt des triumphierenden Loredano bestärkt den Eindruck der Unwiderruflichkeit. Mit dem Quartett „Ah! Sì, il tempo che mai non s'arresta" (hier: Die Dinge nehmen ihren Lauf) endet formal die erste Szene, das unmittelbar anschließende Finale des 2. Akts bildet durch den Auftritt aller Protagonisten und beider Chöre (Rat der 10 und Lucrezias Damen) anlässlich der offiziellen Urteilsverkündung den logischen Höhe-

[115] Vgl. Procacci, G., Geschichte Italiens und der Italiener, a.a.O., S. 238

[116] Vgl. Lord Byron, Sämtliche Werke, 4.Bd., Deutsch von Neidhardt, A., Berlin o.J., S. 320f

punkt dieser Entwicklung. Ein letztes Mal sieht Jacopo Lucrezia und die Kinder; verzweifelt wirft er sich vor dem Dogen zu Boden und bittet ein letztes Mal um Gnade – wiederum vergeblich.

Es finden sich in der gesamten Verdi-Literatur keinerlei Hinweise, ob Verdi, nicht zuletzt wegen der bemerkenswerten Abweichungen vom Trauerspiel, wohlmöglich Beethovens FIDELIO kannte. Ungeachtet der völlig anderen musikalischen Sprache gibt es in den FOSCARI nicht nur kurze Erinnerungen an Beethovens große Befreiungsoper, sondern die gesamte szenische Disposition des zweiten Akts (Arie, Duett, Trio, Quartett und Finale) entspricht FIDELIO. Eine genauere Untersuchung dieses Sachverhaltes – auch im Vergleich zu anderen Rettungsopern der 1789er Tradition - wäre sicherlich hilfreich, kann aber an dieser Stelle nicht geleistet werden. Anders als im FIDELIO führt jedenfalls in den FOSCARI die Gattin ihren Mann nicht zu irdischen Freiheit – im Gegenteil. Aber auch die Kerkerwelt in den FOSCARI ist nicht sinnlos, da stets offenkundig bleibt, „wer wen in den Kerkern hält und was dafür die Ursachen sind." (Metscher) So zeigt sich auch hier eine Facette der politischen Ikonographie des italienischen Befreiungskampfes, wobei der Künstler nicht als Prophet patriotischer Glückseligkeiten auftritt, sondern das dargestellte Schicksal der leidenden Kreatur zum nationalen Bekenntnis stilisiert. Dass der gesamte hier geschilderte zweite Akt der Oper I DUE FOSCARI bereits in den Gemälden des Francesco Hayez angelegt ist, kann somit kaum noch überraschen. Bereits 1827 entstand ein erstes Porträt, das den wegen Hochverrat verurteilten Grafen Francesco Teodoro Arese Lucini (1778-1836) in österreichischer Festungshaft zeigt.[117] Noch deutlicher im Zusammenhang steht allerdings das bereits 1821 entstandene Ölgemälde Hayez', auf dem zu sehen ist, wie der zu Unrecht verurteilte Condottiere Carmagnola, dessen Vision Ja-

[117] Lazzarotto erläutert dieses Bild: „Hayez' Gemälde sollte die Erinnerung an jene Jahre der Kerkerhaft bewahren. [...] Vor einer unverputzten, parallel zur Bildfläche verlaufenden Quaderwand sitzt der Gefangene in Leibesgrösse auf einer niedrigen Holzkiste. Die Beine hat er auf den nackten Dielen weit von sich gestreckt, um in möglichst erträglicher Stellung bequem zu sitzen. An den übereinandergeschlagenen Beinen sind - dem Betrachter demonstrativ nahegerückt - die um die Fussgelenke geschmiedeten Eisenketten sichtbar. [...] Das Werk scheint die Stilmittel der üblichen Portraitkunst über den Haufen zu werfen. Äusserster Realismus zeichnet alle Einzelheiten aus. In seinen Erinnerungen teilt der Maler nicht nur mit, dass der Conte ihm selbst die Umstände seiner Kerkerhaft beschrieben habe; Hayez schildert auch, wie er, um das vom Auftraggeber gewünschte Ambiente richtig wiederzugeben, sich vom Mailänder Kriminalgericht ein Paar der gleichen Ketten ausgeborgt habe, die der Gefangene auf dem Spielberg getragen hatte." Lazzarotto, R., Francesco Hayez als Maler des Risorgimento, a.a.O., S. 26

copo Foscari in der Oper wiederfährt, sich in seinem venezianischen Kerker von der Familie verabschiedet.[118] Ein wiederum 1827 entstandene Hayez-Bild thematisiert direkt die Geschichte der beiden Foscari. Wenngleich es die verschiedenen Personen auf der Balustrade des Palazzo Ducale zeigt, entspricht das Bildthema genau dem Finale des 2. Aktes der Verdi-Oper.[119]

ABB. 8: Il conte Arese in carcere, Hayez 1827

ABB. 9: Il conte di Carmagnola raccomada la sua famiglia all'amico Gonzaga, Hayez 1821

[118] Zu diesem Bild finden sich folgende Hinweise: „Eigentlich wollte Graf Arese „Pietro Rossi" [Historiengemälde] kaufen; da er es nicht erhalten konnte, beauftragte er Hayez, ein von ihm bevorzugtes Thema zu malen: ‚Da ich um den Patriotismus Areses wusste, wählte ich eine Szene aus der kürzlich erschienen und sehr populären Tragödie ‚Graf von Carmagnolo'" [Hayez]. Das Bild wurde in Venedig skizziert und in Mailand fertiggestellt. Graf Arese, der in die Aufstände des Jahres 1821 verwickelt war, veranlasste die Bezahlung des Malers aus dem Gefängnis." Castellaneta, C. [Hrsg.], L'Opera completa di Hayez, Apparati critici e filologici di Sergio Coradeschi. Mailand 1971, S. 88

[119] Offenbar hatte das Werk verschiedene Titel: „I due Foscari", „Ultimo addio di Giacomo (Jacopo) Foscari alla sua famiglia", „Giacomo Foscari, figlio del Doge, condannato all'esilio perpetuo", „Francesco Foscari vede il figlio per l'ultima volta". Vgl. Castellaneta, C. [Hrsg.], L'Opera completa di Hayez, a.a.O., S. 92

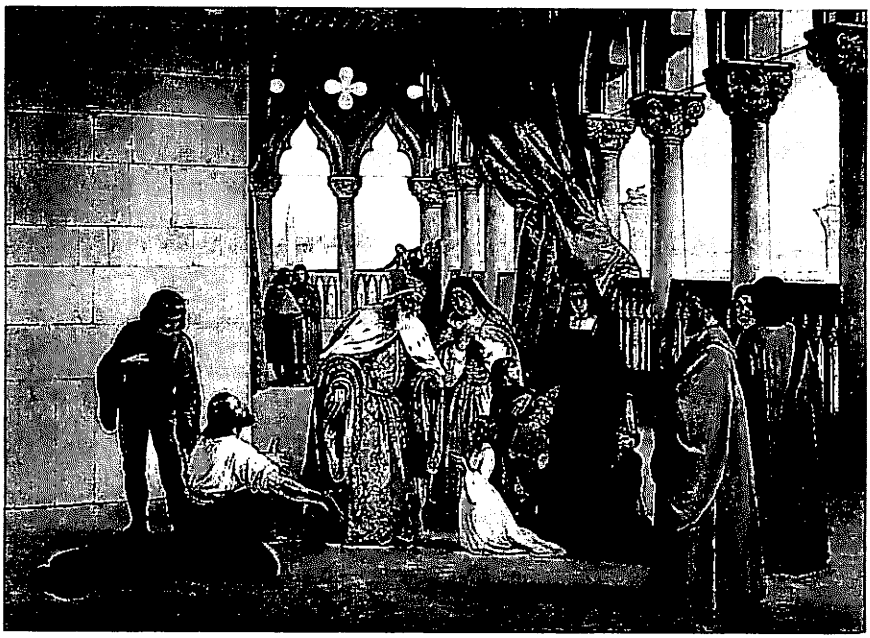


ABB. 10: I due Foscari, Hayez 1844

5.4.6 Exkurs 2: Politische Töne im Frühwerk: Verdi und Wagner

Als Verdi am Ende der 30er Jahre seine Karriere begann, bildete weder die Befreiungsthematik noch die Kombination der Befreiungshandlung mit einer Chorstelle ein Novum innerhalb der italienischen Oper. Vergleichbare Stellen treten bei Rossini oder Bellini nur punktuell auf. Erst unter den Bedingungen der Jahre nach 1840 konnte Verdi aus der Verwendung historischer Analogien in den Sujets und martialischer Klänge in der Musik sein Erfolgsrezept entwickeln. Wenn im Falle des italienischen Komponisten nun die Umarmung von künstlerischem Gestus und revolutionärer Idee gelang, drängt sich an dieser Stelle – nicht zuletzt aufgrund der vergleichbaren politischen Konstellation in Deutschland - doch die Frage auf, weshalb Richard Wagner ein vergleichbarer Erfolg im Vormärz verwehrt blieb.

Zwar beschäftigte sich der mit Verdi gleichaltrige Richard Wagner 1839 schon mit seiner dritten Oper[120], arbeitete allerdings unter weitaus ärmlicheren Bedingungen. Ein mit Verdi vergleichbarer nachhaltiger Triumph sollte sich ungeachtet seiner Ernennung zum königlich-sächsischen Hofkapellmeister im Jahre 1843 erst ab der Mitte des Jahrhunderts durch die Unterstützung seines Freundes Franz Liszt (1811-86) in Weimar einstellen. Dennoch hatte Wagner den revolutionären Geist in seinem bis dahin fast unbekannten Frühwerk stärker als Verdi verinnerlicht. Den Grund erläutert Udo Bermbach :

> „Die noch während der Zeit der Pariser Jahre von 1839 bis 1842 gemachten Erfahrungen kompositorischen Misserfolgs, ökonomischer Verarmung und sozialer Depravation wirkten in fast traumatischer Weise ein Leben lang nach [...] und sie gaben den Boden ab für die Bereitschaft, sich zunehmend radikalen Positionen zu öffnen. Immer nachhaltiger wurde Wagners Denken, lange vor der Revolution von 1848/49, von systemkritischen Theorien beeinflusst [...]."[121]

Gemessen an den damals vorhandenen Möglichkeiten musikalisch-dramatischen Ausdrucks und geschult an der deutschen symphonischen Tradition, war Wagners Frühwerk - zumindest im Orchestersatz – nicht nur interessanter gearbeitet als Verdis NABUCCO oder I LOMBARDI, sondern hatte darüber hinaus einen hohen Reflexionsgrad gesellschaftspolitischer Zusammenhänge aufzuweisen. Hierzu wieder Bermbach: „[...] Schon im TANNHÄUSER [...] hatte Wagner den vergeblichen Kampf eines Einzelnen gegen die übermächtigen Institutionen des Hofes und der Kirche auf die Bühne gebracht [...]."[122] Wenn es in einem Dresdner Polizeibericht ausgerechnet heißt, Wagner sei mit dem republikanischen Patrioten Giuseppe Mazzini geistig verbunden, scheint dies vor dem Hintergrund seiner Erfahrungen aus der Pariser Zeit kaum verwunderlich.[123] Ideengeschichtlich liegen sich Verdi und Wagner ohnehin sehr viel näher, als

---

[120] RIENZI, DER LETZTE DER TRIBUNEN (Dresden 1842)

[121] Bermbach, U., Der gescheiterte Traum, Originalbeitrag zum Programmbuch LOHENGRIN der Hamburger Staatsoper, Spielzeit 1998/99, S. 6

[122] Ebd.

[123] Den Anlass bildet offensichtlich die Korrespondenz Wagners mit Malvida von Meysenburg, einer Freundin und Vertrauten Mazzinis, die Wagner in Paris kennen gelernt hatte. Vgl. zu den Kontakten Wagners mit Malvida von Meysenburg: Burg, J.N., Richard Wagner – Briefe. Frankfurt a.M. / New York 1950, S. 451. und Gregor-Dellin, M., Richard Wagner. München 1980, S. 373. Für den Vergleich Mazzini-Wagner dürfte insbesondere ein Artikel relevant sein, der am 15.2.1899 in der ‚Revue des Deux Mondes' erschienen ist: ‚Mazzini Wagner: Les idées musicales d' un révolutionaire italien'.

das jahrzehntelang gültige Schema ihrer starren Opposition nahe legt. Schon die Radikalität, mit der Wagner im Laufe seines Lebens die geschichtsphilosophische Vorstellung einer ästhetischen Befreiung des Menschen theoretisch aufnimmt und dann die praktische Umsetzung in seinem Gesamtkunstwerk versucht, bleibt bei Verdi ohne Vorbild.[124] Andererseits entbehrt es bei Wagner nicht einer gewissen Tragik, wenn seinen Werken die erhoffte zerstörerische Wirkung auf die gesellschaftspolitischen Verhältnisse versagt blieb. Schuld daran war kaum das Mäzenatentum Ludwigs II., unter dem sich Wagner ab Mitte der 1860er Jahre „königlich" (Naegele) einrichten konnte[125], sondern eher der fehlende Realitätsbezug seiner Kunst: Hatten doch Wagners Opern wegen der in Deutschland herrschenden heterogenen Operntradition die Revolution nie am eigenen Leib verspürt. Völlig anders liegen die Verhältnisse jedoch im Bereich der symphonischen Sprache Richard Wagners: Vor dem Hintergrund der deutschen Instrumentalmusik sollte sich hier sehr wohl ein revolutionärer Transformationsprozess in der ästhetischen Form abzeichnen - und das nicht erst mit der Harmonik im TRISTAN (München 1864).

Die Gründe für die mangelnde Rezeption von Wagners Opern im deutschen Vormärz werden vor allem im strukturellen Bereich zu suchen sein. Obwohl auch im deutschsprachigen Raum die politische durch die ökonomische und kulturelle Einheit antizipiert wurde, gilt dies nicht für das Genre Musiktheater. Ähnlich dem politischen Bereich lässt sich für den deutschen Bereich in musikalischer Hinsicht eine mangelnde Zentralisation konstatieren: „The pre-eminence gained by Vienna by the end of the 18th century in the cultivation of instrumental music was never equalled by a German operatic centre."[126] 1833/34 finden sich beispielsweise auf dem Spielplan des Würzburger Theaters - Wagner ging dort seiner ersten professionellen Tätigkeit als Chorleiter nach - neben fünf deutschen weitere fünf französische und zwei italienische Opern.[127]

---

[124] Über Wagners ästhetische Konzeption - insbesondere über die ideengeschichtlichen Einflüsse - informiert: Bermbach, U., Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie. Frankfurt a.M. 1994. Vgl. ebd. den Abschnitt „Ästhetische Identität", S. 225-273.

[125] Ein völlig neues Licht auf das Verhältnis zwischen dem bayerischen Monarchen und Wagner wirft die Studie von Verena Naegele (Parsifals Mission. Der Einfluß Richard Wagners auf Ludwig II. und seine Politik. Köln 1995), indem das Zusammenwirken von Kultur und Politik für das 19. Jahrhundert zum Gegenstand der Untersuchung gemacht wird.

[126] GROVE OPERA, Artikel: Germany

[127] Vgl. ebd.

Dass Richard Wagner sich zu Anbeginn seiner Laufbahn nicht an einer homogenen und nationalen Operntradition orientieren konnte, mag zunächst die stilistische Vielfalt seiner ersten Opern erklären: Während DIE FEEN (postum 1888), Wagners erster Opernversuch der Jahre 1833/34, eher der romantischen Oper Weber'scher Provenienz nahe steht, tendieren DAS LIEBESVERBOT (Magdeburg 1835/36) und RIENZI, DER LETZTE DER TRIBUNEN (Dresden 1842) zur italienischen respektive zur französischen Oper. Die Schwierigkeiten Wagners, einen Intendanten für die Uraufführung seiner Werke und insbesondere des RIENZI zu begeistern, hatten zumeist ökonomische Hintergründe. Die Produktion eines solchen Werkes im Stile einer französischen Grand Opéra war mit außerordentlich hohen Kosten verbunden, so dass die zumeist privatwirtschaftlich kalkulierenden Intendanten die Werke bereits bekannter Komponisten wie Giacomo Meyerbeer (1791-1864) oder Fromental Halévy (1799-1862) bevorzugten.[128]

Auch wenn Giuseppe Verdi am Beginn seiner Karriere schwere familiäre Schicksalsschläge hinnehmen musste[129] und in den ersten Jahren unter den hektischen Produktionsbedingungen des damaligen Opernbetriebs litt, erscheinen die Ausgangsbedingungen seiner Karriere doch in einem günstigeren Licht. Trotz der vergleichbaren politischen Umstände einer Zersplitterung in viele Kleinstaaten und Duodezfürstentümer war die kulturelle Identität der Bewohner der italienischen Halbinsel in den meisten Bereichen ausgeprägt und ungebrochen; die italienische Oper mit ihrer jahrhundertelangen Tradition bildete da keine Ausnahme. Während sie seit dem 17. Jahrhundert in praktisch allen europäischen Ländern adaptiert und zum vorherrschenden Operntypus wurde, spielten andersherum die zur Zeit Ludwigs XIV. entstandene französische Oper und letztlich auch das jüngere Musiktheater der deutschen Romantik in Italien keinerlei Rolle.[130] Wie früh schon sowohl die französische als auch die italienische Oper als nationale Angelegenheiten begriffen wurden, zeigen darüber hinaus die im 18. Jahrhundert beginnenden ästhetischen Kontroversen solch gebildeter Dilettanten wie Jean Laurent Le Cerf (1674-1710) und

[128] Vgl. Walter, M., „Die Oper ist ein Irrenhaus", Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert. Stuttgart 1997, S. 87f

[129] Im Laufe eines Jahres verlor Verdi seine zwei Kinder Virginia (März 1837 - September 1838) und Icilio (August 1838 - Oktober 1839); Ende Juni 1840 starb seine erste Frau Margherita (1814-1840). Vgl. Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 78ff.

[130] Erst nach der politischen Einigung Italiens finden sich verstärkt französische und deutsche Opern auf den Spielplänen der Opernhäuser.

Francois Raguenet (1660-1722)[131], aber auch der Buffonisten- und der Piccinnisten-Streit, in denen Dutzende Autoren um die italienische bzw. französische Oper als wahre Form der komischen Oper stritten.[132]

Anders als bei Richard Wagner wird die vorhandene homogene und nationale Operntradition dem jungen Verdi einen klaren und vor allem erfolgversprechenden Weg aufgezeigt haben.[133] Dass mit dem Rückzug Gioacchino Rossinis (1792-1868) im Jahre 1827 ins Privatleben und durch den Tod Vincenzo Bellinis im Jahre 1835 zwei zentrale Figuren aus dem italienischen Kompositionsbetrieb verschwanden und gewissermaßen ein Vakuum hinterließen, mag noch verstärkend gewirkt haben. Natürlich ist spätestens mit den erfolgreichen Inszenierungen von Mozarts DON GIOVANNI[134] in Italien davon auszugehen, dass auf der Halbinsel auch fremde Komponisten als kongeniale Schöpfer italienischer Opern akzeptiert wurden. Geradezu resigniert bemerkte Rossini über Mozart: „Seitdem aber der Norden Mozart hervorgebracht hat, sind wir Südländer auf unserem eigenen Felde geschlagen [...]."[135] Wenn jedoch Opernschaffende wie der Böhme Adalbert Gyrowetz (1763-1850) oder der Preuße Otto Nicolai (1810-1849) in zunehmendem Maße auf den italienischen Spielpläne

---

[131] Zum Streit um die italienische und französische Oper um 1700 zwischen Le Cerf und Raguenet vgl. Dahlhaus, C. [Hrsg.], Die Musik des 18. Jahrhunderts, in: Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Laaber 1985

[132] Vgl. Allroggen, G., Opernreform und Publizistik in Paris, in: Funkkolleg Musikgeschichte, SBB 6. Tübingen 1987

[133] Auch Anna Amalie Abert geht in ihrer Studie von den heterogenen Operntraditionen aus. Vgl. dies., Verdi-Wagner. Rom 1969. Die Kieler Musikwissenschaftlerin stellt zunächst fest, dass in Deutschland die Oper von italienischen und französischen Werken überschattet wurde, während in Italien die einheimische Gattung dominierte: „Wagner fand sich einem stilistischen Chaos gegenüber, durch welches er sich durcharbeiten musste. [...] Ein deutscher angehender Opernkomponist [...] musste sich in den Spuren fremder Gattungen, am besten gleich im Ausland, einen Namen erwerben, wenn er in der Heimat was gelten wollte." Abert, a.a.O., S. 8f. Mit Blick auf das Musikdrama heißt es schließlich bei Abert: „Der Deutsche, der um sich in der Heimat nur Mittelmäßigkeit und Eklektizismus zu sehen glaubte, brach mit einer ihm unwürdig erscheinenden Tradition – der Italiener wurzelte viel zu fest in ihrem Boden, um sich von ihr loszureißen, verwendete aber nicht weniger Energie und Zähigkeit auf ihre Durchdringung mit neuem, dramatischen Leben." Ebd. S. 12

[134] Mozarts DON GIOVANNI (Prag 1787) wurde 1811 in Bergamo und 1812 in Rom gegeben. Verdi selber besucht im Jahr 1836 eine Aufführung an der Mailänder Scala. Vgl. GROVE OPERA, Artikel: Don Giovanni

[135] Rossini im Jahre 1867 gegenüber Emil Naumann in: Ausgewählte Schriften. Berlin, Wien, Leipzig 1947, S. 200f, zit. nach Kohut, A., Rossini. Leipzig 1892, S. 12

der 1830er Jahre erschienen, stieß dies - anders als beispielsweise in Frankreich - aufgrund der politischen Bedingungen wahrscheinlich auf besondere Empfindlichkeiten.

Damit entbehrt es später nicht einer gewissen Logik, dass Verdi und Wagner entgegen ideengeschichtlicher Gemeinsamkeiten zu Antipoden erhoben wurden, nachdem letzterer sein Musikdrama, das durch die elaborierte Symphonik und die konsequente motivisch-thematische Arbeit innerhalb seiner Musik eindeutig an Errungenschaften der deutschen Instrumentalmusik anknüpfte, mit der Eröffnung des Bayreuther Festspielhauses zur nationalen Angelegenheit machen konnte und Verdi andererseits seine Ansprüche deutlicher auf die Umsetzung musikalischer Dramen konzentrierte und seine musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten gegenüber dem Frühwerk erheblich erweiterte.

5.4.7 GIOVANNA D'ARCO

Die Oper GIOVANNA D'ARCO komponierte Verdi für die Karnevalssaison 1845/46 in Mailand. Wohl wegen der chaotischen Probensituation kam es zwischen Verdi und dem Impresario Merelli zu einem andauernden Zerwürfnis; für Jahrzehnte blieb GIOVANNA deshalb die letzte Uraufführung einer Verdi-Oper an der Scala.[136] Die Handlung basiert auf Friedrich Schillers (1759-1805) romantischer Tragödie DIE JUNGFRAU VON ORLEANS und spielt im 15. Jahrhundert vor dem Hintergrund der englischen Fremdherrschaft in Frankreich; sie muss hier nicht referiert werden. Das von Temistocle Solera erstellte Libretto orientiert sich insofern an dem Schauspiel, als Schillers prägnanter, jedoch unhistorischer Schluss mehr oder weniger übernommen wurde: Unter dem Eindruck der drohenden Niederlage Karls VII. zerreist die an England ausgelieferte Johanna ihre Ketten und erringt den endgültigen Sieg für Frankreich. Gegenüber Verdis Verleger Ricordi betonte Solera hingegen mit Nachdruck:

> „Ich versichere Ihnen, dass meine ‚Giovanna d'Arco' ein vollständig neues italienisches Drama ist. Ich wollte nur, dass meine Giovanna wie bei Schiller durch den eigenen Vater denunziert wird [...]."[137]

Natürlich wollten Verdi und Solera mit dieser Oper vor allem an ihr Erfolgsrezept, das sich in NABUCCO und I LOMBARDI bereits bewährt hatte, anknüpfen – die historische Analogie einer Befreiungsthematik

---

[136] Vgl. Budden, J., The Operas of Verdi, Vol. 1, a.a.O., S. 206

[137] Solera nach Budden, J., ebd., S. 205; Übersetzung nach engl. Text

ist offenkundig. Wenngleich der Stoff keinen lokalhistorischen Bezug aufzuweisen hatte, war er den Italienern doch hinreichend bekannt. Wahrscheinlich hatte Ricordi wegen der zahllosen Umsetzungen des Sujets für die Opern- und Theaterbühne dem Librettisten zu bedenken gegeben, es könne zu urheberrechtlichen Problemen kommen.[138]

Schon der Introduktionschor im Prolog der Oper hätte nicht deutlicher ausfallen können. Es ist eine kurze musikalische Episode von knapp fünfzig Takten, wobei diesmal die Handlungsdynamik aus einem rezitativischen Wechselgesang zweier Chorgruppen resultiert. Auf den Bericht, „Orda immensa di barbari ladri questa misera terra distrugge" (Eine riesige Horde von barbarischen Dieben zerstört diese elende Erde), der königlichen "Ufficiali" folgt - zusammen mit den zuvor ängstlich fragenden Bewohnern des Dorfes Domrémy – ein die Introduktion abschließendes Unisono: „Maledetti cui spinge rea voglia fuor del cerchio che il Nume ha segnato!" (sinngemäß: Die Verfluchten wollen uns aus dem heiligen Kreis vertreiben).

Auch im weiteren Verlauf der Oper finden sich viele eingängige Chorstellen - nicht immer zwingend mit patriotischem Charakter. Als Beispiel mag der Hinweis auf das beliebte „Tu sei bella!" (Du bist schön!) der Dämonen im Finale des Prologs genügen. Klare politische Untertöne finden sich jedoch im kurzen Choraufgesang zu Beginn des Triumphmarsches (II,1): „Dal Cielo a noi chi viene frangendo le catene?" (Wer kommt aus dem Himmel, um die Ketten zu zerbrechen?).[139] Im Unterschied zur Schillerschen Dichtung ist in Verdis gesamter Oper nichts von dem tragischen Konflikt der Protagonistin, dem Widerspruch zwischen ihrem natürlichen Lebensdrang und dem historischen Auftrag, zu spüren. Insofern ist es auch ausreichend, wenn im letzten Akt kurzerhand ihr Vater Giacomo erscheint und nach einem Duett, in dem alle Missverständnisse ausgeräumt werden, Giovannas Ketten löst. Dass ihr folgender Opfertod der Freiheit der Nation dient, wird zwar durch Verdis Trauermarsch „Non sembra un angelo?" (Scheint sie nicht ein Engel?), mit dem die Soldaten die

[138] Julian Budden (The Operas of Verdi, Vol. 1, a.a.O., S. 205) nennt folgende Komponisten, die ebenfalls eine JUNGFRAU VON ORLEANS vertont haben: Destouches, Conradin Kreutzer, Niccolò Vaccai, Giovanni Pacini und Michael Balfe. Das von einem gewissen Barbieri erstellte Libretto der 1830 an der Scala uraufgeführten GIOVANNA D'ARCO Giovanni Pacinis (1796-1867) zeigt – im Unterschied zu Verdi und Solera - eine besonders enge Anlehnung an die Schiller-Vorlage.

[139] Im Unterschied zu Schillers Krönungszug (IV, 6), der auch im Schauspiel als musikalische Einlage vorgesehen ist, wurde die erste Szene des 2.Aktes von Verdi mit „Gran marcia trionfale" überschrieben.

fromme Patriotin verehren, eindrucksvoll unterstrichen; es wäre vom Publikum aber auch so verstanden worden. Entgegen den zuweilen geäußerten Zweifeln an der Verbreitung patriotischer Melodien in der Bevölkerung lässt sich diese durch Briefe Emanuele Muzios (1821-1890) an Antonio Barezzi zweifelsfrei nachweisen. In einem Schreiben vom 10. April 1845 heißt es:

> „Die Zeitungen in Palermo und Neapel haben sich entschieden gegen den Maestro [Verdi] ausgesprochen, weil in einer Wohltätigkeitsveranstaltung des Teatro San Carlo eigentlich vorgesehen war, mit 500 Ausführenden, Musik von Donizetti und Pacini zu spielen; stattdessen wurde viel Musik vom Maestro gespielt: 1. Der Chor der Kreuzfahrer (O Signore dal tetto, ecc.) mit 120 Frauen und 100 Männern und 200 Instrumentalisten. 2. Das Terzett aus den ‚Lombarden'. 3. Der Chor aus ‚Nabucco' (Va, pensiero) [...] [Mit Blick auf Mailand] Wir haben schon Orgeln und Kapellen, welche die Musik der ‚Giovanna' in den Straßen spielen."[140]

Und am 24. August 1846 schreibt Muzio:

> „Seit einigen Tagen haben wir hier eine Straßenorgel [organo ambulante] mit gewaltigen Ausmaßen, die größte, die man je in Mailand gebaut hat. Sie spielt fast die gesamte ‚Giovanna d'Arco'. Schon die Sinfonia ist so gut gemacht, dass man meinen könnte, es spiele ein Orchester. Auf den früheren Orgeln waren nur einige Motive zu hören; in dieser hingegen sind komplette Stücke, die Finale, die konzertanten Stücke. Die Polizei erlaubt es nicht, dass die Orgel abends spielt, weil sich zu viele Leute versammeln und die Kutschen stecken bleiben, sondern nur tagsüber; aber das ist egal; das, was abends passiert, passiert auch am Tage; wo die Orgel auftaucht, läuft alles zusammen und versperrt die Straße. [...]"[141]

5.4.8 ALZIRA

Nur wenige Monate nach der letzten Premiere wurde am 12. August 1845 im neapolitanischen Teatro San Carlo Giuseppe Verdis nächste Oper uraufgeführt: ALZIRA. Der Erfolg blieb hinter den Erwartungen zurück. Diesmal hatte der Komponist keinerlei Einfluss auf die Arbeiten am Libretto genommen. Anders als Piave war der erfahrene Librettist Salvatore Cammarano (1801-1852) eine fachliche Autorität, dessen Entscheidungen Verdi akzeptierte.[142] Vielleicht mochte aber auch der Zeitdruck eine gewisse Rolle gespielt haben. Wenngleich Verdi erst durch Cammarano auf den Stoff aufmerksam gemacht

---

[140] Muzio, E. nach Garibaldi, Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi, a.a.O., S. 194f

[141] Muzio, E. nach ebd., S. 260f

[142] Vgl. Budden, J., The Operas of Verdi, Bd.1, a.a.O., S. 227

wurde, hatte Voltaires „Alzire" doch schon verschiedentlich Opernvertonungen inspiriert.[143]

Den historischen Hintergrund der Oper ALZIRA bildet die spanische Herrschaft in Südamerika in der Mitte des 16. Jahrhunderts. Nachdem die Konquistadoren die alte Hauptstadt des Inkareiches erobert und zerstört hatten, wurde 1535, als Sitz des spanischen Statthalters, die Stadt Lima gegründet. Dort spielt Voltaires Tragödie (1694-1778) „Alzire ou les américains" (Paris 1736), die Cammarano zum Vorbild für seinen Operntext nahm. Für die Oper wurde die fünfaktige Tragödie Voltaires auf einen Prolog und zwei Akte reduziert. Dass Voltaire, wie Julian Budden einwendet, im Libretto seine eigene Dichtung nicht wiedererkannt hätte, ist vor allem in einem zentralen Punkt nicht übertrieben.[144] In seinem Vorwort schreibt Voltaire:

> „Die Tragödie [...] wurde mit der Absicht geschrieben, zu zeigen, wie sehr der Geist wahrer Religion den natürlichen Trieben [vertus de la nature] überlegen ist. Die Religion eines Barbaren besteht darin, dass er seinen Göttern das Blut seiner Feinde opfert. Ein schlechter Christ ist oftmals nicht viel besser. [...] Die [Religion] eines wahren Christen ist es, alle Menschen als Brüder anzusehen [...]."[145]

Genau dieses Thema greift Voltaire immer wieder in seiner Tragödie auf. Doch weder der religiöse Skepizismus der Konvertitin Alzire noch die kritischen Diskurse des Gouverneurs Alvares über den christlichen Glaubens finden sich in der Oper wieder. Völlig berechtigt kann Charles Osborne somit feststellen: „ [...] Voltaire's approval of Christian morals becomes lost in Cammarano's rather brutal adventure story."[146]

Zur Handlung nur soviel: Ähnlich wie Elvira im ERNANI steht auch Alzira, eine Inka-Prinzessin, im Konflikt zwischen ihrer Liebe zu dem einheimischen Freiheitskämpfer Zamoro und der aus politischen Gründen vereinbarten Heirat mit dem spanischen Gouverneursohn Gusmano. Doch nicht nur wegen dem historischen Szenario gehört

---

[143] Bei Markus Engelhardt finden sich Hinweise auf italienische Vertonungen durch Nicolà Antonio Zingarelli (Florenz 1794), Francesco Bianchi (London 1801) oder Nicola Antonio Manfroce (Rom 1810). Vgl. Engelhardt, M., Die Chöre in den frühen Opern Giuseppe Verdis. Tutzing 1988, S. 66. Interessant ist ein Hinweis Engelhardts, dass in dem auf Ferretti (vgl. Anm. 115) zurückgehenden Libretto der Manfroce-ALZIRA offenbar die Rolle des Chores deutlich aufgewertet wurde. Da offenbar weder Verdi noch Cammarano diese Oper kannten, erscheint ein direkter Vergleich in dem hier angestrebten Zusammenhang wenig hilfreich.

[144] Vgl. Budden, J., The Operas of Verdi, Vol. 1, a.a.O., S. 228

[145] Voltaire, I,i

[146] Osborne, C., The Complete Operas of Verdi. New York 1969, S. 126

ALZIRA in den Kreis der patriotischen Opern. Hierzu soll der Beginn der Oper eingehender betrachtet werden: Die erste Szene (Prolog) der ALZIRA gibt den Blick auf eine weite Ebene frei – irgendwo im Mündungsbereich des Rio Rímac. Der auftretende Inka-Chor hat deutliche Worte für den gefangenen spanischen Gouverneur Alvaro: „Muoia, muoia coverto d'insulti" (etwa: Stirb, stirb zugedeckt von Beleidigungen). Unerwartet erscheint der todgeglaubte Inkaführer Zamoro; er ist den Spaniern entkommen und will am Tag seiner Rückkehr kein Blutvergießen. Mit großzügiger Geste befreit er Alvaro; eskortiert von einigen Inkas begibt sich der Gouverneur wieder zurück nach Lima. Im folgenden Andante „Un Inca, eccesso orribile!" (Ein Inka, übermäßig grausam!) berichtet Zamoro seinem Stamm, wie grausam hingegen Gusmano ihn gequält habe. Zu seinem Entsetzen muss er jedoch erfahren, dass sich auch Alzira und ihr Vater als Gefangene in Lima befinden. Zamoro schwört sie zu befreien. Der Prolog endet mit einem wuchtigen Schlusschor aller Inkas: „Dio della guerra" (Gott des Krieges).

Tatsächlich zeigt der Prolog Elemente der vorangegangenen patriotischen Opern. Die beiden martialischen Unisonochöre werden von politisch unterdrückten Einheimischen gesungen, die gegen eine unrechtmäßige Besatzungsmacht aufbegehren – die historische Analogie zur damaligen Situation Italiens ist unmittelbar gegeben. Wiederum partizipiert der Chor aktiv an der Handlung, die ihren vorläufigen Höhepunkt in dem gemeinsamen Finalgesang des Prologs erreicht.

Aufschlussreich ist nun der Vergleich mit Voltaires Tragödie. Auch dort findet sich diese Episode der Gefangenschaft und wohltätigen Befreiung durch Zamoro, jedoch wird sie lediglich von dem Gouverneur Alvares berichtet. Anlass hierfür ist Alvares Streitgespräch mit Gusman, seinem Sohn und zukünftigen Gouverneur Limas, der die menschenverachtende Unterdrückung der Indianer durch die Spanier gutheißt. In seiner Studie zu den frühen Verdi-Chören erläutert Markus Engelhardt die dahinterliegende Absicht Cammaranos:

> „ [...] Dabei wollte der Autor mit den Versen seiner Introduktion für den Chor [...] nicht nur eine lebendige und farbige Eingangsszene schaffen, sondern ganz offensichtlich die risorgimentale Saite der Inspiration Verdis erneut zum Schwingen bringen. [...] In Cammaranos Bühnenanweisungen steht übrigens kein Wort davon, dass diese Angehörigen eines peruanischen Stammes [...] einen Kriegstanz veranstalten. Nein, hier handelt es sich, jedenfalls nach der Absicht des Librettisten, um eine Gruppe peruanischer Freiheitskämpfer [...].[147]

[147] Engelhardt, M., Die Chöre in den frühen Opern Giuseppe Verdis, a.a.O., S. 67

Wie schon am ERNANI gezeigt, bestätigt auch das Beispiel der ALZIRA, mit welcher gezielten Absicht kollektive Befreiungskämpfer auf der Opernbühne platziert werden konnten. Engelhardt weiter:

> „Mit mancher Dreingabe hat Cammarano [...] die Vorlage in Richtung der risorgimentalen Botschaft ausgelegt. [...] selbst bei dem unverfänglichen Hochzeitsständchen [...] wollte er [...] ein konventionelles Element [...] idealistisch aufwerten: ‚Tergi del pianto America, / Tergi le meste ciglia'." (Trockne Amerikas Tränen, trockne die traurigen Wimpern)

5.4.9 Exkurs 3: „Viva V.E.R.D.I.!" – ein Mythos ?

Auch ohne direkte patriotische Chöre und historische Analogien tangiert Verdis 1859 uraufgeführte Oper UN BALLO IN MASCHERA die Risorgimento-Debatte. Gabriele Baldini erläutert diesen Zusammenhang:

> „Am Tag nach dem sensationellen Erfolg des Maskenballs im römischen Teatro Apollo am 17. Februar 1859, sah Verdi sich zum ersten Mal auf offizielle Weise in das Risorgimento hineingezogen, da während einer politischen Manifestation ‚Viva Verdi!' gerufen wurde, wobei der Name des Komponisten unausgesprochen mit ‚Vittorio Emanuele Re d'Italia' gleichgesetzt wurde."[148]

Eine Erklärung für den Grund dieser Akronymbildung findet sich bei Verdis erstem Biographen Arthur Pougin:

> „Unterdrückte Völker haben immer einfallsreiche Mittel, um ihre Gedanken auszudrücken. Unter diesen Umständen [...] haben sie den Namen eines Komponisten benutzt, der seit fünfzehn Jahren alle Bühnen der Halbinsel regierte und dessen Ruhm bereits universal war. Indem sie diesen Namen auf Art eines Rebus, dessen Schlüssel leicht zu finden waren, verwandten und alle Mauern mit der folgenden lakonischen Inschrift verzierten, konnten sie ihren Wünschen und Hoffnungen Ausdruck verleihen: Viva V.E.R.D.I. heißt in gutem Italienisch: ‚Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia'[149]

Die meisten Verdi-Biographen folgen diesen Aussagen Pougins; der Hinweis auf das Akronym „Viva V.E.R.D.I." erfolgt, wie bei Baldini gezeigt, zumeist mit Blick auf Verdis UN BALLO IN MASCHERA. Da keine Quellenhinweise gegeben werden, steht zu vermuten, dass es sich ebenfalls um eine überlieferte Anekdote zum Risorgimento handeln könnte. Bekanntermaßen findet sich nur ein Holzstich (Abb. 11) als Beleg für das Auftauchen des Akronyms im öffentlichen Raum. Zu sehen ist, wie einige Männer heimlich „Viva Verdi" an eine Hauswand schreiben. Während ein Mädchen offenbar Wache steht, nähern sich

[148] Baldini, G., Abitare la battaglia, a.a.O., S. 314, Übersetzung nach ital. Text
[149] Pougin, A., Vita aneddotica, a.a.O., S. 89f, Übersetzung nach ital. Text

von links zwei Soldaten – wahrscheinlich österreichischer Provenienz. Mit hoher Wahrscheinlichkeit ist das Bild erst Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden.[150] Laut Birgit Pauls wurde es von den Verdi-Biographen gezielt eingesetzt. Hier wäre einzuwenden, dass das Bild sich nur punktuell in Verdi-Biographien wiederfindet und sich durchaus Autoren anführen lassen, welche die Bildaussage mit der gebotenen Zurückhaltung kommentieren. Beispielsweise schreibt Mario Pieri in seiner Anmerkung, „dass dieser Holzschnitt eine Episode der damaligen Epoche rekonstruiert."[151]

Allerdings zweifelt die Autorin überhaupt an der Bedeutung, die dem Akronym im Zusammenhang mit Verdis Oper sowie dem Risorgimento beigemessen wird: „Wir besitzen keine Quellen vom Abend der Uraufführung von ‚Un ballo in maschera', die berichten, dass dort zusammen mit ‚Viva Verdi' auch ‚Viva Vittorio Emanuele' gerufen und somit das famose Akrostichon gefunden worden wäre."[152] Verifizieren lässt sich für die Uraufführung nur eine eher geteilte Meinung der Kritik, wenngleich durchweg von einem großen Publikumserfolg gesprochen wird. Offenbar wurde Verdi zwanzigmal auf die Bühne gerufen.[153]

ABB. 11: Viva V.E.R.D.I., Holzstich

[150] Nach Auffassung von Birgit Pauls (Verdi und das Risorgimento, a.a.O., S. 251) wurde der bekannte Stich erstmalig im Jahr 1901 in der Zeitschrift „L'Illustrazione Italiana" publiziert.

[151] Pieri, M., Verdi. L'immaginario dell Ottocento, a.a.O., S. 129

[152] Pauls, B., Verdi und das Risorgimento, a.a.O., S. 249

[153] Vgl. Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 383

Einen frühesten Beleg für die „mysteriöse Inschrift" (Pauls) erkennt Birgit Pauls in den Aufzeichnungen Eduard Hanslicks aus dem Jahre 1875:

> „Hanslick bemerkte mit einiger Verwunderung, dass Verdis Name nicht ohne politische Bedeutung geblieben sei [...]. Und er erzählte, der Ruf ‚Viva l'Italia' sei zeitweise auf der Halbinsel verpönt gewesen, und so habe man stattdessen „Viva V.E.R.D.I." gerufen und an die Wände geschrieben."[154]

Den patriotischen Kundgebungen vergleichbar, wird auch das Akronym als Bauteil einer späteren „Risorgimento"-Erzählung interpretiert:

> „Es ist also demnach wahrscheinlich, dass erst seit Mitte der siebziger Jahre Verdis Name zu einem – vorsichtig gesprochen – geläufigeren Ikon für den Gründungsmythos des Königreichs Italien wurde. Hier bekam die ‚bricolage' am Mythos Verdi entscheidende Impulse, die ihm [...] erst viel später als nationalem Identifikationsstifter populäre Wirkung verliehen."[155]

Ebenso wenig wie die Frage, ob das Akronym erstmals im Zusammenhang mit der Uraufführung der Oper UN BALLO IN MASCHERA aufgetaucht ist, lässt sich hier abschließend klären, ob es während der zweiten Phase des Risorgimento zwischen 1858 und 1861 die ihm gemeinhin zugesprochene Bedeutung hatte. Bedenklich erscheint sicherlich der angenommene Aussagewert Hanslicks für das Jahr 1875, zumal es sich hier um Aufzeichnungen handelt, die eher Erinnerungscharakter haben und somit durchaus vorzudatieren sind. Auch Phillips-Matz äußert sich nicht über die Existenz beziehungsweise politische Verwendung des Akronyms.[156] Möglicherweise ist die Tatsache fehlender Quellen auch auf die gegen 1860 noch immer herrschenden Pressezensur zurückzuführen.

Dennoch gibt es einen vergleichsweise tragfähigen Quellenbeleg für die diskutierte Verwendung des Komponistennamens im Risorgimento. Es handelt sich um ein Schreiben aus dem Jahre 1880, das in diesem Zusammenhang offensichtlich noch nirgendwo zur Kenntnis genommen wurde. Der Verleger Giulio Ricordi (1840-1912), der 1859, in dem Jahr der Uraufführung von UN BALLO, von seinem Vater Tito die Geschäftsführung des Verlagshauses übertragen bekam, reagiert in einem persönlichen Brief an Verdi und drückt sein Bedauern hinsichtlich einer Notiz der Mailänder Zeitung IL PUNGOLO aus.[157]

---

[154] Vgl. Pauls, B., Verdi und das Risorgimento, a.a.O., S. 250

[155] ebd., S. 251f

[156] Vgl. ebd., S. 395

[157] „Il Pungolo", XXII/115, 26.-27.4.1880: „Übrigens hinsichtlich der Ehrungen, die gestern im Atrium der Scala stattfanden, mussten wir zu unserer Verwunde-

Der Brief endet mit den Worten:

> „In einem doppelten Sinne rief man in ganz Italien ‚Viva Verdi', jetzt ruft man ‚Viva Verdi' nur noch in einem einzigen Sinn [...]."[158]

Da keine weitere Bedeutung des Akronyms bekannt ist, muss diese Stelle zwingend als Anspielung Ricordis auf den vormals politischen Slogan gedeutet werden. Da von dem Verleger weder ein präziser Zeitpunkt noch ein konkreter Zusammenhang benannt wird, bezieht er sich kaum auf einen Vorgang aus der jüngeren Vergangenheit – etwa innerhalb der letzten zehn Jahre. Was Ricordi mit "Viva Verdi, si gridò in tutta Italia [...]" meint, war kein punktuelles Ereignis, sondern ein gesellschaftlicher Konsens der um 1880 bestanden haben muss. Was aber damals einmal war, ist nun in der Gegenwart des Jahres 1880 passé. Der doppelte Sinn hat sich gegenüber dem einzigen Sinn erledigt. Hätte das Akronym seine Bedeutung allerdings erst im Zuge eines Mitte der 1870er Jahre einsetzenden italienischen Gründungsmythos erlangt, wäre dies – selbst wenn Ricordi als Verleger durchaus Interessen daran gehabt hätte - in einem solchen, nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Privatbrief ganz anders behandelt worden - kaum als abgeschlossene und überwundene Episode, sondern – wenn überhaupt – eher mit Ironie. Vielmehr aber scheint es hier, als behage Verdi die Erinnerung an die politische Instrumentalisierung seines Namens im Risorgimento nicht mehr, als wolle er, dessen Ruhm sich allein aus den musikalischen Werken rechtfertigt, von der einstigen Akronymbildung nichts mehr hören, was die abschließende Entschuldigung Ricordis für sein Geschwätz („Perdoni la chiaccherata") verdeutlichen mag.[159]

5.4.10 ATTILA

Nach der romantischen Tragödie „Attila, König der Hunnen" (1808) des deutschen Zacharias Werner (1768-1823) entstand Verdis Oper ATTILA (Venedig 1846). Die Handlung spielt vor dem Hintergrund des untergehenden (West)Römischen Imperiums und thematisiert

---

rung feststellen, dass auf der Liste der Gründungs- und Ehrenmitglieder der Orchestergesellschaft nicht der Name Verdi zu finden war." Übersetzung nach ital. Text

[158] Petrobelli, P. [Hrsg.], Carettegio Verdi-Ricordi 1880-1881. Parma 1988, S. 41

[159] Für das „Verdi-Jahre" 2001 sind weitere Forschungsergebnisse zur Entstehung des Akronyms angekündigt. Laut Information der Veranstalter bezieht sich der Beitrag Michael Sawalls zum Convegno Internazionale di Studi Verdi im Januar 2001 auf ebendiese Frage: „Viva V.E.R.D.I.": origine e ricezione di un simbolo nazionale nell'anno 1859".

den Einfall der Hunnen in Italien (452 n.Chr.), ihre unvermutete Umkehr vor Rom sowie Attilas Tod in der Hochzeitsnacht (453). Durch ihr Scheitern und den anschließenden Rückzug der Hunnen ist der Bezug zur italienischen Frage im 19. Jahrhundert offenkundig; natürlich waren die Italiener mit dieser Episode aus ihrer eigenen Geschichte vertraut. Seit Jahrhunderten hatte das Attila-Thema immer wieder Künstler inspiriert – nicht nur in Italien. Vielleicht noch vor Raffaels Fresko „Attila fermato alle porte di Roma da Papa Leone I" (Attila wird von Papst Leo I. vor den Toren Roms aufgehalten) setzte eine Stofftradition ein, in der sich auch zahlreiche Opern nachweisen lassen.[160]

Nach Erkenntnissen Buddens hatte Andrea Maffei (1798-1885) den Komponisten auf Werners Tragödie aufmerksam gemacht und speziell für ihn eine Synopse der Handlung angefertigt.[161] Mit hoher Wahrscheinlichkeit entspricht ebendiese der Handlungsskizze, die Verdi schon in einem Brief vom 12. April 1844 an Piave erwähnt: „Hier hast du den Entwurf zur Tragödie von Werner. Sie enthält großartige und wirkungsvolle Passagen. Lies ‚De l'Allemagne' von der Stael."[162] Vermutlich waren es die in den Dialogen der Tragödie angelegten revolutionär-patriotischen Untertöne sowie die zahlreichen Chorstellen, die Maffei dazu brachten, die Vertonung anzuraten.

---

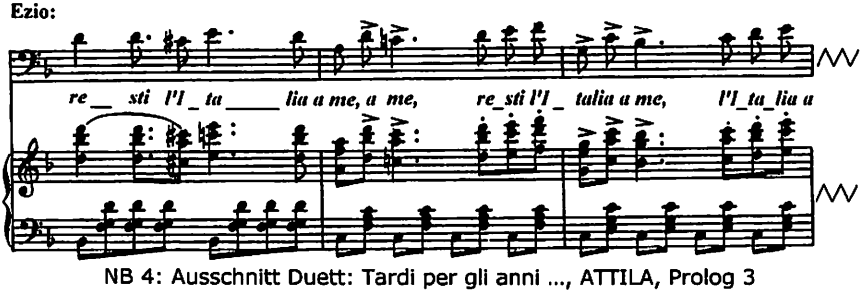
[160] In seiner aufschlussreichen Untersuchung zu den Mehrfachvertonungen Verdi'scher Opernsujets nennt Engelhardt Dutzende von Komponisten, die im 117. und 18. Jahrhundert das ATTILA-Sujet komponierten: bspw. Pietro Andrea Ziani (Venedig 1672), Carlo Porsile (Neapel 1675), Pietro Auletta (Rom 1728; Titel jedoch EZIO, Libretto: Metastasio), Giuseppe Farinelli (Livorno 1806). Nach 1808, dem Erscheinungsdatum der Werner-Tragödie finden sich: Giuseppe Mosca (Palermo 1819), Giuseppe Persiani (Parma 1827), Francesco Malipiero (Venedig 1845). Im deutschen Sprachraum vertonte beispielsweise Nicolaus Adam Strungk (1682) oder Adolf Gunkel (1895) Werner. Auch Beethoven hat sich mit Plänen einer ATTILA-Vertonung getragen und bei dem Dichter August von Kotzebue wegen eines Librettos angefragt. Vgl. hierzu Engelhardt, M., Verdi und andere, a.a.O., S. 164-175

[161] Vgl. Budden, J., The Operas of Verdi, Vol. 1, a.a.O., S. 245

[162] Verdi zit. nach Weaver, W., Verdi. Eine Dokumentation, a.a.O., S. 156. Den Hinweis auf De l'Allemagne erläutert Markus Engelhardt (Verdi und andere, a.a.O., S. 173) wie folgt: „Das mit Werners Dramen ‚Luther', ‚Attila', ‚Die Söhne des Tals', ‚Das Kreuz an der Ostsee' und ‚Der vierundzwanzigste Februar' befasste Kapitel ihres Buches ‚De l'Allemagne' [...] war wohl die Hauptquelle, aus der italienische Literaten ihre Kenntnisse über Werner und seine dramatischen Werke bezogen. Das dürfte auch für Andrea Maffei zutreffen, der Verdi auf den deutschen Dramatiker aufmerksam und ihn mit dem Zusammenhang zwischen de Stael und Werner vertraut machte. Wie anders hätte Verdi – in Ermangelung einer Übersetzung – zur bekannten Empfehlung gegenüber Piave imstande sein können?"

Es finden sich in der gesamten Oper zahlreiche und teilweise derart unverbrämte Anspielungen auf die aktuelle politische Lage Italiens, dass Charles Osborne mit Blick auf das Bass-Duett „Tardo per gli anni e tremulo" (Prolog, 3) (Alt an Jahren und zittrig) zwischen Attila und dem römischen Feldherrn Ezio zu Recht bemerkt: „It is incredible that the Austrian censorship authorities had passed the scene for performance."[163] Von besonderer Wirkung auf die patriotischen Gefühle der Italiener war offenbar folgende Verszeile in dem Duett: „Avrai tu l'universo, resti l'Italia a me" (Du wirst das Universum haben, aber lass mir Italien). Nur unwesentlich musste hier Werners Tragödientext modifiziert werden: „Die Erd' ist gross, sie reicht wohl für uns Beide! Behalte was du hast [...]. Mir lass den Rest – doch bei dem Gott in mir, den muss ich haben!" (Aetius, III, 2)[164]

Immer wieder findet sich der Hinweis, dass das Premierenpublikum im Teatro La Fenice mit dem Zwischenruf „A noi! – L'Italia a noi!" (Für uns – Italien für uns) reagierte – wohl zum ersten Mal in den Folchetto-Anmerkungen der „Vita aneddotica".[165] Ob diese Episode zutreffend ist, kann hier kaum entschieden werden. Doch mag der Sachverhalt, dass innerhalb eines relativ knappen Zeitraums von 22 Takten (Allegro), in dem die Verszeile „Avrai tu l'universo, resti l'Italia a me" nur zweimal vollständig von Ezio gesungen wird, die abgespaltene Phrase „l'Italia a me" von ihm darüber hinaus noch neunmal wiederholt wird, für sich sprechen. Unmittelbar vor Satzbeginn findet sich zudem eine kurze Generalpause im Orchester, die gerade so angelegt, dass nur Ezios „l'Italia a me" zu hören ist.



NB 4: Ausschnitt Duett: Tardi per gli anni ..., ATTILA, Prolog 3

[163] Osborne, C., The Complete Operas of Verdi, a.a.O., S. 135

[164] Werner, F.L.Z., Attila, König der Hunnen, eine romantische Tragödie in fünf Akten. Berlin 1808, S. 145

[165] Vgl. Pougin, A., Vita aneddotica di Verdi, a.a.O., S. 53

Sowohl in Anbetracht der bislang dargestellten Opern als auch der bereits durch die literarische Vorlage präformierten Chorstellen irritiert am ATTILA eigentlich die Zurückhaltung Verdis in der Komposition patriotischer Chöre. Die meisten „politischen" Stellen finden sich, wie im dargestellten Beispiel, in den Arien und kleineren Vokal-Ensembles. Julian Budden weist beispielsweise auf Ezios Arie „Dagli immortali vertici" (II,1) (Von den unsterblichen Gipfeln) hin: „The cabaletta is an example of Verdi's patriotic style at ist crudest, with the baritone confined to that area of his voice where he can make most noise."[166]

Markus Engelhardt stellt in seiner 1992 vorgelegten Studie „Verdi und andere" Material bereit, das im Hinblick auf den Entwurf der Chorstellen im ATTILA von Interesse ist. Ausgangspunkt seines Vergleichs bildet eine weitere ATTILA-Oper, die des Komponisten Francesco Malipieros (1824-1887), welche in derselben Stagione des Jahres 1845-46 am venezianischen Teatro Apollo uraufgeführt wurde.[167] Wie Engelhardts Übersicht der Nummernfolgen zeigt, folgt Malipiero wesentlich exakter der Werner-Tragödie.[168] Zunächst noch abgesehen vom Prolog, der - wie bei Werner - die siegreichen Hunnen und das brennende Aquileja zeigt, finden sich in den drei Akten der Malipiero Oper allein sechs isolierte Chornummern und vier Ensemblesätze mit klarer Chorbeteiligung. Abgesehen von kurzen Choreinwürfen in verschiedenen Szenen fällt die Bilanz bei Verdi niedriger aus: Nur im Finale des ersten und zweiten Aktes steigert der Chor zumeist abschließend ein vorangegangenes Ensemble, desgleichen dann im Terzett des dritten Aktes. Das Finale des Verdi-ATTILA zeigt keine Chorbeteiligung – übrigens ein ausdrücklicher Wunsch Verdis gegenüber Solera, der im Sommer 1845 für Piave die Ausarbeitung des Librettos übernahm.[169]

Wenn Verdi sich nun einerseits eine gewisse Zurückhaltung in der Häufigkeit der Chorauftritte auferlegt hatte, zeigt sich andererseits ein wesentlich effizienterer Einsatz der Chöre im Hinblick auf die Bühnenwirksamkeit. Engelhardts detaillierter Vergleich der beiden Opern-Prologe macht dies deutlich.[170] Während im ATTILA Malipieros

---

[166] Budden, J., The Operas of Verdi, Vol. 1, a.a.O., S. 258

[167] Vgl. Engelhardt, M., Verdi und andere, a.a.O., S. 174 f. Der Autor erläutert, dass Malipieros ATTILA nach dem Erwerb der Rechte durch das Verlagshaus Ricordi im Januar 1846 in ILDEGONDA DI BORGOGNA umbenannt wurde. Der neue Name findet sich erstmalig im April 1846. Vgl. ebd.

[168] Vgl. ebd., S. 178

[169] Vgl. Budden, J., a.a.O., S. 248

[170] Vgl. ebd., S. 179f

wie bei Werner verschiedene Chöre (Jungfrauen, Druiden, Soldaten etc.) auftreten und die Protagonisten Ildegonda und Attila jeweils mit isolierten Cavatinen eingeführt werden, komponiert Verdi Attilas Auftritt nur als kurzes Rezitativ accompagnato (21 Takte) und integriert es vollständig in den ersten Hunnenchor „Urli, rapine, gemiti, sangue" (Schreie, Plündern, Stöhnen, Blut). Es folgt die Auftrittsarie der Odabella (=Ildegonda) und wiederum ein gewaltiges „Viva il Re" (Es lebe der König) der Hunnen. Mit dem bereits erwähnten Bass-Duett zwischen Ezio und Attila schließt die Szene.

Ohne Vorbild bei Zacharias Werner bleibt hingegen in Verdis ATTILA das zweite Bild im Prolog: „Rio-Alto nelle Lagune Adriatiche". Mit wilden Tuttischlägen, abstürzenden akkordischen Sequenzen und zahlreichen chromatischen Motiven schildert Verdis Orchester am Beginn des Bildes den Sturm über der noch dunklen venezianischen Lagune. Nach rund fünfzig Takten beruhigt sich die Musik. Die Eremiten trauen sich aus den Häusern und danken am Altar, dass Gott sie vor den entfesselten Elementen bewahrt hat. Währenddessen beginnt– musikalisch durch den Wechsel zwischen Flöte und gedämpften Violinen dargestellt – der Tagesanbruch. Allmählich sammeln sich die Flüchtlingen aus Aquileja auf der Szene; angeführt werden sie von dem Verlobten der Odabella, Foresto, der – wie Engelhardt feststellt – sein Vorbild bei Torquarto Tasso (1544-1595) findet.[171]

Die folgende Auftrittsarie des Foresto erinnert durchaus an die Prophezeiungsarie des Zacharias in NABUCCO. In der kurzen Stretta „Qui, qui sostiamo!" (Hier stehen wir!) kündigt er an, als Dank für die Rettung einen Altar zu weihen. Es folgt das Andantion „Ella in poter del barbaro!" (Sie ist in den Händen des Barbaren) in dem sich Foresto das Schicksal der Odabella in Erinnerung ruft und schließlich die Kabaletta „Cara patria, gia madre e reina di possenti, magnanimi figli" (Prolog, 4) (Liebe Heimat, schon Mutter und Königin von kräftigen, edelmütigen Söhnen). Die letzten Zeilen der Kabaletta lauten „ma dall'allghe di questi marosi, qual risorta fenice novella, rivirai più superba, più bella della terra, dell'onde stupor" (etwa: aber aus den Algen dieser Wellen wird der neue Phönix erstehen, stolzer als jemals zuvor). Diese Worte werden von den Flüchtlingen im Unisono aufgegriffen und zu einem gewaltigen Höhepunkt geführt.

Gerade diese Szene wird die Venezianer am Abend der Premiere beeindruckt haben; konnten sie doch auf der Bühne des Teatro La

[171] Vgl. Engelhardt, M., Die Chöre in den frühen Opern Giuseppe Verdis, a.a.O., S. 78

Fenice die Gründungsgeschichte ihrer Stadt miterleben. Dennoch, die Deutung ist breiter anzulegen, spiegelt sich doch in besonderem Maße die nationalen Gefühle und Hoffnungen der Menschen im italienischen Freiheitskampf wider. Neuere Forschungen zur szenischen Umsetzung der Verdi-Opern im 19. Jahrhundert belegen, mit welcher Sorgfalt die Kulisse und Beleuchtung gerade dieser Szene disponiert wurde.[172]

Verdi wusste um die symbolische Bedeutung des Sonnenaufganges, durch den die Flüchtlinge wieder neuen Lebensmut gewinnen. Sie sind am Ziel ihres Weges angekommen. Der heraufziehende rötlich-goldene Schimmer des neuen Tages besiegt das bislang herrschende Chaos und die nackte Verzweiflung. Nach den Schrecken des Krieges wird die Leuchtkraft der Sonne zum Spiegel ihrer Seelen und zur Hoffnungsträgerin, nun endlich den ersehnten Ort des Glücks erreicht zu haben.

Auch diesmal hat die von Verdi und Solera entwickelte Opernszene ihr Vorbild in den bildenden Künsten der italienischen Romantik. Stellvertretend sei hier auf das 1831 entstandene Bild „I Profughi di Parga" (Die Flüchtling von Parga) des Malers Francesco Hayez hingewiesen, das durch seine Darstellung von Flüchtlingen vielleicht schon NABUCCO inspiriert haben könnte.[173]

---

[172] Vgl. Capra, M., L'Illuminazione sulla Scena Verdiana, in: La realizzazionce scenica dello spettacolo verdiano, Atti del congresso internazionale di studi Parma, settembre 1994. Parma 1996, S. 230ff. Bei Capra findet sich u.a. eine detaillierte Beleuchtungsanweisung für die Uraufführung der Oper ATTILA. Ebd., S. 242

[173] Sicherlich taugt der Vergleich nur bedingt, da das Schicksal der von Francesco Hayez dargestellten Parga-Flüchtlinge wesentlich bedrückender ist. Coradeschi gibt zu dem Hayez-Bild folgenden Hinweis: „Das Thema wurde durch das 1821 entstandene und 1832 veröffentlichte Gedicht Giovannis Berchets über das Flüchtlingselend der albanischen Stadt Parga inspiriert - seit 1815 war England Schutzmacht der Stadt, hat sie jedoch 1819 dem Pascha von Gianina übergeben: es ist die Stilisierung eines Volkes, das für das Vaterland und den Glauben kämpft und auch im Exil ihre Bindungen an die Tradition bestätigt." Hinweis: Auch Giovanni Berchet hielt sich 1823 im Exil auf, das Gedicht wurde in Paris veröffentlicht. Roberto Lazzarotto (a.a.O., S. 31) ergänzt: „Tatsächlich hatte die tragische Geschichte um Parga dank ausführlichen Meldungen der Presse und ambitionierter Intellektueller das Gewissen des ganzen demokratischen Europa aufgerüttelt. [...] Der Vorgang rief überall in der Oeffentlichkeit Entrüstung hervor, der auch Foscolo Ausdruck gegeben hat. [..] Hayez stellte den Moment dar, in welchem die Einwohner Pargas vor dem Eintreffen der Türken die Knochen ihrer Toten verbrennen und nach Korfu auswandern. Die zentrale Menschengruppe im Bildvordergrund scheint vor der Einschiffung noch einmal zu verweilen: Die Menschen werfen einen letzten Blick auf ihre Stadt oder aber blicken gegen links aus dem Bild hinaus.

5.4.11 Resümee

Die Wirkung der Befreiungsthemen in den hier dargestellten Verdi-Opern wird durch viele Mechanismen ermöglicht und unterstützt. Bedeutsam ist natürlich die historische Analogie der dargestellten Situation, wobei – durch den Romanticismo in Literatur und bildender Kunst vorbereitet – vor allem die eigene Geschichte eingesetzt wird. Dies mag einerseits wegen der Zensur gerechtfertigt erscheinen – Heinz Kindermann spricht hier von einer „Zuflucht zur historischen Analogieverkörperung"[174], andererseits ist so eine größere emotionale Wirkung natürlich absehbar. Der besondere Wert der historischen Analogie liegt darin, dass das in der Vergangenheit liegende Ereignis durch die Distanz als mustergültige und motivierende Lösung für gegenwärtige eigene Probleme erscheint. Damit wird natürlich Geschichte instrumentalisiert. Im Fall von Verdi sind es sicherlich positive Zwecke – die Gründung des Nationalstaates ist direkt an die politisch-gesellschaftliche Befreiung der Individuen gebunden.

Andererseits weisen Verdis frühe Opern durchaus Parallelen zu Werken wie CORIOLANO (Berlin 1749) oder MONTEZUMA (BERLIN 1755) auf. Es handelt sich dabei um Opern, die der preußische König Friedrich II. bei seinem Hofkomponisten Carl Heinrich Graun (1703/4-1759) in Auftrag gab; eine Prosaskizze dazu stammt aus der Feder Friedrichs II. und wurde von den Hofdichtern – mit Beteiligung des Monarchen - in Verse gesetzt. Dass es Friedrich II. dabei nicht nur darum ging, seiner Begeisterung für römische Geschichte künstlerischen Ausdruck zu verleihen oder – wie im Falle der zweiten Oper – das am Beispiel des unglücklichen Aztekenvolkes thematisierte Gedankengut französischer Aufklärer auf einer Opernbühne zu inszenieren, zeigt die Untersuchung von Peter Schleuning, die den politischen Charakter beider Werke herausarbeitet:

> „Nicht nur ist Friedrichs Leistung als Librettist bemerkenswert, sondern auch die Absicht, die er damit verfolgt. Andere Könige ließen sich von Spezialisten zu Feiern und Friedensschlüssen Festopern herstellen und aufführen, während er im Hinblick und in Vorbereitung eines Krieges selbst eingreift, eine Oper für sich selbst und seinen Krieg herstellt, die die Aufgabe hat, die für die Kriegsführung entscheidenden Personen, wie sie im Opernhaus versammelt zu sein haben, von der Gefahr, die von den Gegnern und ihren Ideologien ausgeht, zu überzeugen, zugleich aber von der zu deren Abwehr absolut notwendigen Disziplin, Militarisierung und Selbstaufopferung."[175]

---

[174] Kindermann, H., Artikel: Realismus, in: ders., Theatergeschichte Europas, Bd. 7. Salzburg 1965, S. 14

[175] Schleuning, P., Die Berliner Hofopern Coriolano und Montezuma, in: Traditionen – Neuansätze, Gedenkschrift für Anna Amalie Abert, hrsg. von Hortschansky,

Neben der historischen Analogie des Sujets, ist vor allem den Unisono-Chören eine herausragende Bedeutung innerhalb der frühen Verdi-Opern zuzusprechen. Mit NABUCCO war der Chor – im Sinne der Forderungen Mazzinis - zum Träger der Handlung geworden. Das Bühnenkollektiv antizipiert nicht nur den fehlenden sozialen Zusammenhalt, sondern wird zum Repräsentanten der politisierten Gesellschaft, der zumindest durch sein vergleichbares Schicksal die patriotischen Gefühle stimuliert, weitaus häufiger aber in einer historisch analogen Situation dem Publikum die Möglichkeit eines befreienden Schlags gegen unterdrückende Mächte vor Augen führt. Obwohl es Unterschiede zwischen den einzelnen Befreiungshandlungen in den Chorszenen der frühen Verdi-Opern gibt, ist doch allen gemein, dass sich ihr Wunsch nach Befreiung als ein „effetto assolutamente fisico ed istintivo" (absoluter physischer und instinktiver Effekt) entlädt, der von Verdi bewusst vorbereitet wurde.[176]

Es fällt ferner auf, dass die meisten Sujets des Frühwerks psychisch eindeutige Situationen aufweisen, die klare Entscheidungen zwischen Gut und Böse ermöglichen. In keinem der hier erläuterten Werke war es auch nur einen einzigen Augenblick für das zeitgenössische italienische Publikum zweifelhaft, wem sein heimlicher Zorn zu gelten hatte. Vor allem auf dem Wege der Empathie[177] fand es einen emotionalen Zugang zu den dargestellten Situationen. Entweder konnten sie mit den Rebellen in ERNANI oder ALZIRA wütend oder aggressiv auf die Unterdrückung reagieren oder mit den gefangenen Israeliten in NABUCCO leiden.[178] Die manchmal offensichtliche Trennung in Gut und Böse bleibt bis zum Spätwerk ein nicht zu unterschätzender Faktor bei Verdi; später wurde er jedoch ausdifferenzierter und subtiler. Dazu ein Beispiel: Die Figur des Jago in Verdis OTHELLO ist schlecht und bösartig, jedoch keinesfalls derart offenkundig, wie es die negativen Charaktere in den hier zitierten Werken waren. So schrieb der Librettist Arrigo Boito über Jago, es wäre „der gröbste Irrtum, der vulgärste Irrtum, in den ein Künstler verfallen könnte, der sich diese Persönlichkeit zu interpretieren getraut, ist, ihn als eine Art von Men-

K., Tutzing 1997, S. 516

[176] Vgl. Mila, M., Verdi. Bari 1958, S. 39ff.

[177] Etwa: die Fähigkeit eines Menschen, sich in die Gefühle eines anderen hineinversetzen zu können. Der Begriff wird seit den 80er Jahren von amerikanischen Verhaltenspsychologen benutzt, findet aber in der Musikpsychologie kaum Anwendung. Vgl. dazu Eisenberg, N., Strayer, J., Empathy and its Development. Cambridge 1987

[178] Vgl. Behr, M., Musiktheater: Faszination, Wirkung, Funktion, in: Schaal, R. (Hrsg.), Veröffentlichungen zur Musikforschung, Bd. 6. Wilhelmshaven 1983, S. 43ff.

schen-Dämon darzustellen, ihn eine mephistophelische Fratze schneiden, satanische Augen rollen zu lassen."[179]

Weiter ist an den skizzierten Befreiungshandlungen die häufige Verwendung von Wörtern wie patria (NABUCCO) oder la santa terra (I LOMBARDI) zu bemerken, die einen eher diffusen, unpräzisen und emotional stimulierenden Charakter haben. Da alle aufgezeigten Reaktionen auf die patriotischen Opern sehr an die Verständlichkeit des Textes gebunden waren, muss die Leistung Alessandro Manzonis als primäre Voraussetzung für eine nationale Rezeption genannt werden. Dass es nur wenige Jahre zuvor noch üblich war, manche Opern in regionalen Dialekten aufzuführen, kann an einem Tagebucheintrag Stendhals, diesmal vom 10.1.1817 anlässlich der Aufführung der Oper Nozze in campagna (Guglielmi), belegt werden: „Jede Mundart ist natürlich ... von dieser hier verstehe ich kein Wort."[180]

Werden solche Worte jedoch verstanden, liegt ihr Wert darin, dass Menschen ihre Wünsche und Sehnsüchte immer wieder neu in sie transformieren können. Dass natürlich nicht Verdi der Urheber eines solchen Mechanismus war, lässt sich an einem Beispiel verdeutlichen. So berichtete Stendhal am 7.1.1817 aus dem Teatro Argentina in Rom: „Der Gesandte von ... machte mich gestern darauf aufmerksam, mit welch rasender Begeisterung dieses Volk bei dem Worte Vaterland Beifall klatscht."[181] Aber wiederum ist Vorsicht geboten. Schon in der Oper CORIOLANO, die der Mobilmachung diente, bemerkt Schleuning:

> „[...] dass das Publikum in den Rezitativen fünfzehnmal, in den Arien bzw. Chören sechs- bzw. zwanzigmal, insgesamt also 35mal das Wort ‚Patria' [hörte], [...] kann nicht als Zeichen von Schwächen des Textdichters [...] abgetan werden, [...] sondern kann durchaus als Ergebnis der Absicht Friedrichs interpretiert werden, das Publikum, potentiell also das Volk einer bald wieder kriegführenden Nation, im Hinblick auf eine staatstreue Kriegsbegeisterung auszurichten."[182]

Auch in diesem Zusammenhang bleibt nur die Feststellung, dass die Beweggründe Verdis im Hinblick auf eigentlichen Ziele des Risorgimento sicher ohne Tadel sind, ihr Transport jedoch durch ein sprachliches und musikalisches Instrumentarium erfolgt, deren Klaviatur ebenso für diametral entgegengesetzte politische Zwecke bedient werden kann. Insofern bleibt von dem Hinweis auf das Echo

---

[179] Boito nach Busch, H., Verdi – Boito. Briefwechsel, a.a.O., S. 207f

[180] Stendhal, Rom, Neapel und Florenz, a.a.O., S. 54

[181] Ebd., S. 52

[182] Schleuning, P., Die Berliner Hofopern Coriolano und Motezuma, a.a.O., S. 500

der Französischen Revolution im Melodiebeginn des „Va pensiero" nur ein kämpferischer Unterton übrig. Nicht nur, weil sich in den folgenden Opern des Frühwerks keine weiteren solcher Bezüge finden, sondern auch weil zu dem identischen Kopfmotiv im Jahre 1940 „Kamerad, wir marschieren im Westen" gesungen wurde.[183]

Politische Kundgebungen und Solidarisierungen der Opernbesucher im Kampf für einen souveränen italienischen Nationalstaat sind entgegen kritischen Einwänden zumindest punktuell über Quellen abzusichern; letztlich zeigt sich jedoch der beste Beweis für ihre Existenz an Verdis Kompositionen selber. Nicht nur in der Sujetwahl, sondern vor allem in der Konstruktion von Szenen und Texten, deren politische Wirkung vorhersehbar war, sind vor allem seine Librettisten gezielt vorgegangen, viel gezielter als bislang angenommen.

Mit der Oper ATTILA endet die Reihe patriotischer „pot-boiler" im Oeuvre des Komponisten. Eine solche Behauptung steht im zwar in Widerspruch zu der auch von Franz Werfel vertretenen Auffassung, dass erst LA BATTAGLIA DI LEGNANO den Abschluss der „risorgimentalen" Inspiration des Maestro bildete, dennoch sprechen verschiedene Gründe für eine solche Zäsur.[184] Zunächst ist natürlich einzuräumen, dass sich auch in den folgenden Werken punktuell patriotische Chöre nachweisen lassen. Nachdem Verdi sich von einer schweren gesundheitlichen Krise erholt hatte, komponierte er 1847 für das Teatro della Pergola in Florenz die erste Oper nach einer Vorlage William Shakespeares (1564-1616): MACBETH. Der letzte Akt dieser Oper, deren historischer Stoff aus der Zeit vor der Konsolidierung Schottlands durch die Canmore Dynastie stammt, beginnt mit einem Chor der schottischen Flüchtlinge: „Patria oppressa!... Il dolce nome, no, di madre aver non puoi." (IV, 1) (Unterdrückte Heimat! ... Den süßen Namen der Mutter, nein, du hast ihn nicht mehr), der durchaus die typischen Merkmale der Risorgimento-Chöre aufweist.[185] Weitaus größere Aufmerksamkeit verdient aber die im nächsten Kapitel ausführlich behandelte Oper MACBETH wegen ihrer kompositionstechnischen Neuerungen in der szenisch-dramatischen Durchgestaltung. Damit beginnt eine Entwicklung, die sich in vielen der hier skizzierten patriotischen Werke unterschwellig ankündigt: ERNANI und I DUE FOSCARI mögen dies am deutlichsten zeigen. Allein aus methodischen Gründen mussten diese Tendenzen hier ebenso

[183] Vgl. Strube, A. [Hrsg.], Kein schöner Land. Leipzig 1940, S. 158

[184] Vgl. hierzu auch die Positionen bei Gerigk, H., Giuseppe Verdi, a.a.O., S. 64 oder Budden, J., The Operas of Verdi, Vol. 1, a.a.O., S. 414

[185] Vgl. Engelhardt, M., Die Chöre in den frühen Opern Giuseppe Verdis, a.a.O., S. 338

unberücksichtigt bleiben, wie andersherum die patriotischen Untertöne in den auf ATTILA noch folgenden Opern des Frühwerks. Der interessierte Leser sei hier auf die Analysen von Charles Osborne oder Julian Budden verwiesen.

Letztlich ist auch zu sehen, dass Verdi sich nach ATTILA und MACBETH für einige Jahre von Italien weg orientiert. I MASNADIERI (London 1847) und JÉRUSALEM (Paris 1847), eine umgearbeitete Fassung der LOMBARDI, sind erste Konzessionen an das im europäischen Ausland gewachsene Interesse an Verdi und seiner Musik. IL CORSARO (Triest 1848) bildet zwar eine Ausnahme. Da es sich jedoch um eine unter Vertragszwang hingeworfene Verlegenheitskompositon handelt, für deren weiteres Schicksal sich Verdi, nachdem er am 12. Februar 1848 dem Verlagshaus Lucca die Partitur übersandt hatte, nicht mehr interessierte, kann sie hier vernachlässigt werden.[186]

Im zweiten Kapitel dieser Studie wurde bereits erläutert, dass LA BATTAGLIA DI LEGNANO, anders als der tagespolitische Bezug es vermuten lässt, von Verdi längerfristig geplant wurde. Dennoch bleibt die Oper ein Zugeständnis an die 1848er Revolution. LA BATTAGLIA steht im Gesamtwerk isoliert. Die von Verdi eingesetzten Mittel in der Vertonung patriotischer Musik entstammen den zwischen 1842 und 1846 komponierten Opern. Wieder sind es Chorszenen, die beispielsweise mit der Forderung „Grande e libera Italia sara" (II, 3) (Groß und frei wird Italien werden) die Zuhörer begeistern. Besonders im Duett der beiden Protagonisten wird mit klaren Worten artikuliert, was ein Großteil des damaligen Publikums dachte: „Un sol nemico, sola una Patria abbiamo, il Teutone e l'Italia; in sua difesa leviam tutti la spada" (II, 1) (Einen einzigen Feind, nur eine einzige Heimat haben wir, den Deutschen und unser Italien; zu seiner Abwehr schleifen wir die Schwerter). Vor allem aber das historische Szenario, die Schlacht von Legnano, handelt von der Niederlage des deutschen Kaisers Friedrich Barbarossa in Oberitalien im Jahre 1176, rekurriert auf eines der populärsten Themen im Risorgimento überhaupt und lässt sich lange vor Verdis Oper auf zahlreichen Ölgemälden romantischer Historienmaler nachweisen.[187]

---

[186] Vgl. Budden, J., The Operas of Verdi, Vol. 1, a.a.O., S. 365

[187] Als Beispiel mag der Hinweis auf folgendes Bild reichen: Das Ölgemälde von Massimo Taparelli D'Azeglio (1798-1866), „Il carrocio – La battaglia di Legnano", entstand 1831 und befindet sich heute in Turin. Vgl. Maggio Serra, R., [Hrsg.] L'Ottocento, Catalogo delle opere esposte, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea. Turin 1993, S. 116

Das gewichtigste Argument für die These, dass mit ATTILA die Reihe der patriotischen Opern enden, ergibt sich aus der vorangegangenen Darstellung der verschiedenen Opern. Möglicherweise war Verdi mit GIOVANNA D'ARCO und ALZIRA deutlich geworden, dass sich seine einmal entwickelte Formel in der Komposition patriotischer Opern erschöpft hatte. Über die Gründe ist nur zu mutmaßen. Vielleicht hatte Verdi auch gespürt, dass die im Unisono symbolisierte Geschlossenheit den Chor zu weit mehr als einem „Äquivalent der realen Gemeinschaft" oder „patriotischen Künder ersten Ranges"[188] erhebt. Letztlich findet hier eine Idealisierung statt, deren Anspruch die politische Realität der kommenden Jahre nicht mehr einlösen konnte. Vielleicht wäre hier auch ein Hinweis zur Klärung der Frage gegeben, warum NABUCCO und I LOMBARDI um 1848 keine Bedeutung als politische Opern mehr hatten: ihre Musiksprache war schon lange vor dem Scheitern der politischen Initiative an ästhetische Grenzen geraten. Natürlich erklärt sich der mangelnde Erfolg - insbesondere der ALZIRA – noch aus anderen Gründen, die hier jedoch zu vernachlässigen sind.

Wichtig ist an dieser Stelle, dass die zweite Szene im Prolog der Oper ATTILA noch einmal eine gewaltige Steigerung aller im Musiktheater zur Verfügung stehender Ausdrucksmittel im Hinblick auf die nationale Sache des Risorgimento bringt. Vielleicht hat Verdi jedoch gespürt, dass die dem ATTILA in letzter Konsequenz zugrundeliegende Kitsch-Ästhetik keine zukunftsträchtige Folie abgeben konnte – weder für das italienische Musiktheater noch für eine wirkliche Befreiung der an ihr teilhabenden und sie rezipierenden Menschen. Hätte er den mit ATTILA eingeschlagenen Kurs beibehalten oder die dort einmal eingesetzten kompositorisch-szenischen Mittel weiter überdehnt, wäre die von Franz Werfel konstatierte perfekte Balance von Kunst und Politik verloren gegangen. Zwar passiert genau dies in der Oper LA BATTAGLIA DI LEGNANO durch den direkten Zusammenhang mit der 48er-Revolution; doch aufgrund der Tatsache, dass es sich um eine im isolierte Oper im Œuvre handelt, bleibt dieser Umschlag von Kunst zur Propaganda eine Episode bei Verdi. Dass gerade diese Oper von den Nationalsozialisten missbraucht wurde, kann jedoch nicht mehr verwundern. Ungeachtet populärer Elemente und musikalischer Stilmittel, die - für sich genommen – kein eindeutiges Vokabular bedeuten, bleiben sogar noch die schwächeren zwischen 1842 und 1846 entstandenen patriotischen Opern Verdis ein faszinierend-individuelles Ganzes mit immer wieder überraschenden kompositorisch-szenischen Entscheidungen. Allein hierdurch, also im

[188] Engelhardt, M., Die Chöre in den frühen Opern Giuseppe Verdis, a.a.O., S. 15

Sinne einer wirklichen Kunstfertigkeit Verdis, konserviert sich die ursprüngliche Zweckgebundenheit an das Thema der Befreiung, von der Franz Werfel sprach. Für Verdi bedeutete dies – ganz im Sinne der Forderungen Mazzinis –aber auch die Verpflichtung zu einer weiterreichenden ästhetischen Konzeption: Shakespeares MACBETH sollte hierfür die ideale Vorlage abgeben.

6. Deutungsbereich Kunst oder: MACBETH

Auch im Bereich künstlerischer Umgestaltungsprozesse zeigt sich ein Verbund von Themen, die dem Bereich der Emanzipation und Befreiung verpflichtet sind. Gerade die Opernkonzeption Giuseppe Verdis bildete sich zwischen zwei kulturellen Polen aus. Anders als Wagner stand Verdi permanent vor der Aufgabe, seine innovativen Gedanken und Absichten, die nicht zuletzt auf Umgestaltungsprozesse in der italienischen Literatur zurückgingen, gegenüber einer hemmenden homogenen Operntradition durchsetzen und verteidigen zu müssen. Besonders die Herausbildung seiner dramatischen Kunst kann als sinnfälliger Ausdruck für die künstlerischen Transformationsprozesse innerhalb der italienischen Oper gelten. Weit über eine solche Feststellung hinausreichend zeigt sich, dass sich im Kern der neuen ästhetischen Anschauungen Verdis mit einer letzten und radikalen Konsequenz die Forderung der Französischen Revolution nach der Freisetzung des menschlichen Individuums verwirklichen sollte.

6.1 Das Spannungsverhältnis

Gabriele Baldini kritisiert an den frühen Verdi-Opern, dass „die schiefgewachsene statisch erscheinende Struktur aus ... einem nicht ausgereiften Konzept dramatischer Musik resultiert."[1] Er meint sicher damit, dass die einzelnen Teile der Oper nicht in der Art eines entwickelten Dramas auseinander hervorgehen, sondern wie „pannelli"[2] (etwa: Bildtafeln) zufällig nebeneinander stehen. Diese Kritik Baldinis zielt schon genau auf das von beiden kulturellen Polen gebildete Spannungsverhältnis, in dem Verdi seine Opern komponierte.

Bereits in den 40er Jahren entstanden mehrere Werke, in denen er sich zwar großer dramatischer Stoffe bediente, deren musikalische Umsetzung jedoch weitgehend unbefriedigend blieb. Erst mit den Vertonungen des MACBETH und des RIGOLETTO gelangte Verdi mehr und mehr zu einer geschlossenen dramatischen Form, die sich in seinem Spätwerk weiter vollendete. Während die stringent verlaufende dramatische Handlung, die er anstrebte, weder einen festen formalen Rahmen noch eine übergroße Künstlichkeit im Gesang benötigte, war die italienische Operntradition sowohl durch eine strenge formale Gliederung eingeengt als auch einem immer mehr als unnatürlich empfundenen Belcanto verpflichtet. Verdis Forderung nach „... more

---

[1] Baldini, G., Abitare la battaglia, a.a.O., S.56, Übersetzung nach ital. Text
[2] Ebd.

dramatic truth in the form" wurde später zur kategorischen Abgrenzung gegenüber der „brainless conventionality of the numbers."[3] In genau diesem kulturellen Spannungsfeld sollten auch zwei Weltanschauungen aufeinander treffen. Während die Idee einer dramatischen Kunst, wie Verdi sie in dem Kreis von italienischen Literaten kennen lernte, eindeutig in die Moderne wies, war die italienische Operntradition mit ihrer „brainless conventionality of the numbers" in der Zeit nach 1815 eher Bestandteil einer „affirmativen Kultur"[4] innerhalb des restaurierten Ancien Régime geworden. Es findet sich eine Äußerung von Rossini, die diese These eindrucksvoll unterstreichen kann:

> „Aber Italien, so fuhr er [Rossini] fort, sei zu dieser Zeit nicht mehr das Land gewesen, wo ein ernsteres Streben, namentlich gerade auf dem Gebiete der Opernmusik, angeregt und unterhalten hätte werden können: alles Höhere sei dort gewaltsam unterdrückt und das Volk eben nur auf eine Schlaraffenexistenz angewiesen gewesen. So sei auch er in seiner Jugend im Dienste dieser Tendenz unbewusst aufgewachsen, habe nach links und rechts greifen müssen, um eben nur zu leben zu haben; als er mit der Zeit in bessere Lage geraten, sei es für ihn zu spät gewesen; er würde eine Mühe haben aufwenden müssen, welche im reiferen Alter ihm beschwerlich gefallen wäre. Somit mögen ernstere Geister mild über ihn urteilen; er selbst beanspruche nicht unter die Heroen gezählt zu werden; nur sei es ihm aber auch nicht gleichgültig, wenn er so niedrig geachtet werden sollte, dass er unter die schalen Verspötter ernster Bestrebungen gehören könnte. Deshalb denn auch sein Protest."[5]

6.2 Verdi und die Emanzipation der italienischen Literaten

Das Interesse Verdis an dramatischer Dichtung geht auf den Einfluss der sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts gegenüber dem europäischen Ausland öffnenden italienischen Literaten zurück. Anfang des Ottocento wurde die Literatur auf der Halbinsel noch von einem Klassizismus beherrscht, der die Dichtkunst mittels eines strengen, sich an der Antike orientierenden Regelkanons von den „barocken Sprachexzessen reinigen wollte."[6] Dies erschien vielen Künstlern nur

---

[3] Budden, J., The Operas of Giuseppe Verdi, Bd.2, a.a.O., S. 32

[4] Marcuse, H., Über den affirmativen Charakter der Kultur, in: Kultur und Gesellschaft, Bd.1. Frankfurt a.M. 1965, S. 63

[5] Wagner, R., Zensuren. Eine Erinnerung an Rossini, in: ders. Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd.8, a.a.O., S. 222

[6] Hösle J., Italienische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts in Grundzügen, a.a.O., S. 5

noch als ein „cult of formal beauty."[7] Schon bald erhoben die Vertreter des Romanticismo ihre kritische Stimmen gegen diesen immer strenger werdenden Dogmatismus. Besonders auf Betreiben der französischen Schriftstellerin Madame de Staël (1766-1817) wurden in Italien in großem Umfang Bücher aus anderen europäischen Ländern übersetzt. Außer Madame de Staël forderten am Anfang des 19. Jahrhunderts Giovanni Berchet (1783-1851) und etwas später das große italienische Periodikum IL CONCILIATORE, dass die in sich selbst ruhende italienische Literatur sich wieder mit den europäischen geistigen Strömungen auseinandersetzen solle. David Kimbell begründet dies: „... by the early nineteenth century, when the distinction of Italian culture was by no means so obvious, this self-sufficiency was beginning to look like provincialism."[8] Hier liegen die Gründe des kosmoliterarischen Interesses der sich emanzipierenden Literaten des Romanticismo.

Unzweifelhaft kommt das größte Verdienst hierbei zwei Übersetzern zu, mit denen Giuseppe Verdi Zeit seines Lebens freundschaftlich verbunden war. So übertrug Giulio Carcano (1812-84) in jahrelanger Arbeit das gesamte Werke Shakespeares in italienische Verse, und Andrea Maffei leistete ähnliches für die Übersetzung des Schillerschen Gesamtwerks. Verdi hatte beide Intellektuellen im Salon der Gräfin Maffei kennen gelernt, wo sich deren Begeisterung für die Dramatiker auf ihn übertrug: „[...] by continually speaking and writing to Verdi about Shakespeare, by sending him his [Carcano] King Lear translation in 1843, by reading MACBETH to him [...]."[9] Die hier entstandene Auseinandersetzung mit den Dramatikern ist Grundlage seines Bestrebens, die Ästhetik der Nummernoper zu überwinden.

6.3 Gioacchino Rossini

Es ist paradox, dass gerade dem Musiker, der den von Verdi später so rigoros abgelehnten[10] schematischen Aufbau der Oper weiter vorangetrieben hat und der gemeinhin eine große Nachlässigkeit in der Behandlung des Wort-Ton-Verhältnisses[11] erkennen lässt, ein nicht

[7] Kimbell, D.R.B., Verdi in the Age of Italian Romanticism, a.a.O., S. 10

[8] Ebd.

[9] Porter, A., Rosen, D. [Hrsg.], Verdi´s Macbeth. A Sourcebook. Cambridge u.a. 1984, S. 46

[10] Vgl. Otto, W., Giuseppe Verdi. Briefe, a.a.O., S. 86

[11] Aufgrund der gebotenen Eile in der Ausarbeitung der Kompositionen verwendete Rossini häufig das sogenannte „Parodieverfahren". Darüber hinaus finden sich immer wieder Beispiele für eine Nachlässigkeit in der musikalischen Umsetzung

geringer Einfluss auf die Entwicklung des italienischen Musikdramas zugesprochen werden muss. Gioacchino Rossini führte die von dem Wahlitaliener Simon Mayr (1763-1845) begonnenen Neuerungen[12] weiter und fand somit als erster italienischer Komponist Anschluss an die von Gluck und Mozart begonnene neue dramatische Sinngebung der Oper. Der von Rossini eingeführte formale Standard für den dramatischen Aufbau einer Opernszene ergibt sich primär aus einer Folge von musikalischen Abschnitten, die immer nach einem bestimmten Ablauf konstruiert wurden:

Satzbezeichnung	Dramatischer Verlauf der Szene	Tonart / Tempo
Rezitativ	Einführung	Grundtonart – langsames Tempo, vor der Arie schneller
1. Hauptsatz **KANTABILE**	zumeist lyrische Arie 1. Affekt (z.B. Freude, Liebe)	Grundtonart – langsames Tempo
Zwischensatz **(REZITATIV)**	Umbruch wird provoziert: neue Erkenntnisse (z. B. Verrat)	Dominante
2. Hauptsatz **KABALETTA**	Höhepunkt, Verarbeitung und Kontrastierung 2. Affekt (z. B. Verzweiflung oder Angst)	Grundtonart oder Dominante – schnelles Tempo; Wiederholung möglich
STRETTA bzw. ***crescendo***	Auflösung oder weitere Steigerung der Emotionen	Dominante oder Grundtonart – weitere Steigerung des Tempos möglich

TAB. 1: Rossinis zweisätziges Formprinzip[13]

Zunächst das Rezitativ, dann ein langsamer Kantabilesatz, schließlich die schnelle Kabaletta mit abschließender Stretta.[14] Der Spannungsbogen in der Darstellung eines dramatischen Affekts (z.B. Zorn,

der Sprachmetrik. Vgl. Kimbell, ebd., S. 68

[12] Neue Behandlung des Orchesters: Begleitung der dramatisch ausgestalteten Rezitative anstelle des Cembalos, Einführung des Mannheimer Crescendos, Beteiligung an der Charakterisierung der Handlung. Vermischung der seria mit Elementen der buffa: Vergrößerung der musikalischen Szenen, Einsatz von großen mehrstimmigen Ensemblesätzen, Kombination von Solisten und Chören.

[13] Grundlage der Tabelle sind u.a. Angaben in Kimbell, D.R.B., Verdi in the Age of Italian Romanticism, a.a.O., S. 72f und Marggraf, W., Giuseppe Verdi, a.a.O., S. 54

[14] Vgl. Marggraf, W., Giuseppe Verdi, a.a.O., S. 53

Schmerz, Liebe) verlief also immer gleichbleibend: Einführung der dramatischen Situation im Rezitativ, Verarbeitung und Kontrastierung mit anderen Kräften im Kantabilesatz, die Kabaletta trieb die dramatische Situation schließlich auf ihren Höhepunkt, der sich mit der Stretta entweder auflöste oder anderweitig veränderte.

Sätze	**Dramatische Stimmung**	**Tonart / Tempo**	**Gestaltung**
Einleitung	Einführung	Langsames Tempo	Solisten rezitativisch
1. Hauptsatz	Verarbeitung	Grundtonart, mäßiges oder schnelles Tempo	Solisten nacheinander, dann beide gleichzeitig, meist im Terzabstand
Zwischensatz	Umbruch	Grundtonart	
2. Hauptsatz	Verarbeitung und Kontrastierung mit neuen Kräften	Subdominante oder Dominante (Kontrasttonart), Tempo entsprechend dramatischer Stimmung langsamer oder schneller	Solisten nacheinander ggf. mit übereinstimmender Melodik und ausführlichen Koloraturen
Zwischensatz	Umbruch	Grundtonart	Chor und / oder Solisten rezitativisch
3. Hauptsatz (vormals Stretta)	Höhepunkt	Grundtonart; schnelles Tempo	Solisten nacheinander; häufig fällt Chor ein

TAB. 2: Aufbau musikalische Szene am Beispiel dreiteilige Duettform[15]

Dieses Schema schien so perfekt die Interessen von Form und Drama zu versöhnen, dass es auch auf die Ensembleszenen übertragen wurde.[16] Schließlich wurde es so konsequent auf sämtliche Nummern einer Oper angewendet, dass die Unterscheidung zwischen Arie, Duett, Kavatine oder Rondo seit den Opern Rossinis nicht mehr einen strukturell unterschiedlichen Aufbau der einzelnen Szenen kennzeichnet, sondern aufgrund des immer gleichen Schemas im dramatischen Aufbau nur Auskunft über die Position innerhalb der Gesamtanlage gibt. Auch die Disposition der einzelnen Nummern innerhalb der Oper

[15] Grundlage der Tabelle sind u.a. Angaben in Kimbell, D.R.B., Verdi in the Age of Italian Romanticism, a.a.O., S. 72f und Marggraf, W., Giuseppe Verdi, a.a.O., S. 54

[16] Vgl. Kimbell, ebd., S. 73

wurde durch Rossini zu einem festen Standard. Auf die Ouvertüre hatte zwingend der Chor zu folgen, dann die Kavatinen der Hauptdarsteller, danach ein Duett oder Terzett und schließlich das Finale des ersten Aktes usw. Dass diese formale Struktur für alle damaligen Komponisten mehr und mehr verpflichtend wurde, stellt auch Carl Dahlhaus fest: „Ein Beginn [der Oper] mit einer Arie wäre undenkbar gewesen."[17] Hier liegt das Problem, denn nach nur wenigen Jahren erschien dieser Standard[18] eigentlich verbraucht. Doch alte Gewohnheiten und Sitten waren kaum über Nacht zu ändern; gegenüber den neuen Konvention sollten sie sich geradezu verschanzen, um es mit den Worten David Kimbells auszudrücken.[19] Nicht mehr die stilisierte Darstellung eines einzelnen Affekts stand im Vordergrund der neuen ästhetischen Konzeption, sondern der wirkliche Mensch in seiner Vielfalt und Wandelbarkeit. Emotional beweglichere Rollen verlangten aber auch nach Flexibilität in der Form. Wenngleich Rossinis Opern über eine plausible dramaturgische Architektur verfügten, der nachwachsenden Komponistengeneration konnten seine formalen Prinzipien nicht mehr genügen. Nicht zuletzt wird aber auch der im Romanticismo aufkommende Werk- und Geniegedanke durch das nun kategorische Streben der Künstler nach Originalität nicht wenig dazu beigetragen haben.

6.4 Befreiung als musikästhetische Notwendigkeit

6.4.1 Verdis theoretische Forderung "Wahrheit erfinden"

Eine Annäherung an die ästhetische Konzeption der musikdramatischen Vorstellungen Verdis ist nicht unproblematisch. Während man, wie Harrison[20] feststellt, die dem Wagnerschen Musikdrama zugrunde liegenden Vorstellungen erst aus einem Zuviel an Schriften bergen muss, stellt sich bei Verdi diese Problematik genau andersherum.

---

[17] Dahlhaus, C., Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Musikgeschichte. München und Salzburg 1983, S. 11

[18] Zur Theorie dieses Standards vgl. Ritorni, C., Ammaestramenti alla composizione di ogni poema e d'ogni opera. Milano 1841; dazu: Balthazar, S., The Primo Ottocento Duet and the Transformation of the Rossinian Code, in: The Journal of Musicology Research, 7/1989, S. 471-497; ders., Analytic Context and Mediated Influences: The Rossinian "Convenienze" and Verdi's Middle and Late Duets, in: ebd., 10/1990, S.19-45; Powers, H.S., La solita forma and the uses of convention, in: Nouve prospettive nella ricerca verdiani. Parma 1983.

[19] „... the entrenched conventions and habits of the opera house.", Kimbell, D.R.B., Italian opera, a.a.O., S. 507

[20] Vgl. Harrison, M., Composers as Political Artists, a.a.O., S. 96

Außer den überlieferten Briefen existieren praktisch keine Schriften des Künstlers zu seiner ästhetischen Konzeption:

> „Das Wahre zu kopieren kann gut sein, aber das Wahre zu erfinden ist besser. In diesen beiden Worten mag ein Widerspruch liegen, aber fragt den Papa [Shakespeare].[21] Es kann sein, dass er, der Papa, irgendeinem Falstaff begegnet ist, aber er wird schwerlich einem solchen Bösewicht wie Jago begegnet sein und nie und nimmer solchen Engeln wie Cordelia, Imogene, Desdemona usw. usw., die doch alle so wahr sind! [...] Wahrheit zu kopieren ist schön, aber Photographie, nicht Malerei!"[22]

Als Verdi in späteren Jahren diesen Brief (vom 20.10.1875) an Clara Maffei schrieb, wusste er sehr genau, dass die Realisierung des am Vorbild Shakespeares[23] entwickelten Programms auf das engste mit einer gegen den Widerstand des Opernbetriebs durchgeführten Umgestaltung und Freisetzung des ästhetischen Materials verbunden gewesen war. So betonte er in vielen früheren Briefen immer wieder, dass für sein Ziel einer größeren dramatischen Wahrheit im italienischen Musiktheater vor allem zwei Änderungen nötig wären:

Die alte Nummernfolge müsse durch eine an der dramatischen Wahrheit orientierten Einheit des Stückes ersetzt werden. So schrieb Verdi bereits am 4.4.1851 an Salvatore Cammarano: „Wenn es in den Opern keine Kavatinen, keine Duette ... etc. gäbe und wenn die ganze Oper nur eine Nummer wäre, dann würde ich das vernünftiger und richtiger finden."[24] Wenn Julian Budden von einer „brainless conventionality of the numbers" spricht, bedeutete dies jedoch nicht nur eine Kritik an ihrer streng geregelten Abfolge, sondern auch an dem konventionellen dramatischen Aufbau. Was Pierluigi Petrobelli als die „in musikalischen Kategorien verwirklichte Einheit"[25] bezeichnet, wird nun von Verdi anstelle dieser alten Konventionen durch die Disposition der Dynamik, Harmonik und Melodik erreicht.

> „Der offenkundigste Beweis für die bewusste Absicht, eine übergreifende Einheit mit musikalischen Mitteln zu erreichen, ist [...] das Vorhandensein

---

[21] Wie die Herausgeber der Copialettere (a.a.O., S. 624) in einer Fußnote anmerken, bezog sich Verdi mit dem Ausspruch „Papà" auf den englischen Dramatiker Shakespeare. Die Richtigkeit der Vermutung ergibt sich aus dem inhaltlichen Kontext des Briefes.

[22] Verdi nach Busch, H., Verdi – Boito. Briefwechsel, a.a.O., S. 607f

[23] Für weiterführende Studien zum Verhältnis Verdi- Shakespeare vgl.: Istel, E., Verdi und Shakespeare, in: Shakespeare-Jahrbuch 1913, Bd. 53, S.69 ff., Ruppel, K.H., Verdi und Shakespeare, in: Shakespeare-Jahrbuch 1956, Bd. 92, S. 7ff.

[24] Verdi nach Otto, W., Giuseppe Verdi. Briefe, a.a.O., S. 86

[25] Petrobelli, P., Einige Thesen zu Verdi, in: Komponisten auf Leben und Werk befragt, hrsg. von Goldschmidt, H. [u.a.] Leipzig 1985, S. 144

> von Skizzen für die gesamte Partitur. Diese Skizzen sind denen Wagners, in ihrer Funktion Beethovens ‚continuing drafts' (durchgezogene Skizzen) sehr ähnlich: ein System für den Vokalpart und eines für die Basslinie; es gibt auch sparsame Instrumentationshinweise an dramatischen Knotenpunkten."[26]

Wichtigste Voraussetzung der neuen Dramaturgie waren aber nach Verdis eigener Aussage „[eine] den ausgedrückten Gefühlen entsprechende Sprache (vielleicht eine hässliche Sprache, aber es wäre ein großer Schritt vorwärts)"[27], die an die Stelle des alten Belcanto treten sollte. Verdi überraschte erstmalig in seiner Oper MACBETH durch ein radikales Zurückdrängen des traditionellen Gesangs, der in seiner dramatischen Qualität stets in Abhängigkeit von Koloratur und Melisma beurteilt wurde.

Es kann jedoch keinesfalls ausreichen, die Qualität dieses neuen dramatischen Gesangs ausschließlich anhand der Ausdeutung des Wort-Ton-Verhältnisses zu beurteilen, sondern gerade die hieraus resultierende „emotionale Beweglichkeit"[28] lässt danach fragen, mit welcher Konsequenz nun die Persönlichkeit des Sängers - das Individuum - wirklich eingebracht werden soll. Genau hieran schließen die Überlegungen Gabriele Baldinis an. Er vermutet, dass die dramatische Einheit sich erst auf einer höchsten Ebene darin vollendet, dass der Gesang in einem kausalen Zusammenhang zwischen dem Sänger, seinem Stimmregister und dem darzustellendem Charakter steht. Gerade das Stimmregister ist nach Baldinis Auffassung der zentrale Kern, um den sich die anderen Aspekte entsprechend gruppieren:

> „Das Material eines Registers muss in der Darstellung des Charakters immer fühlbar bleiben; wie in der Architektur sollen die Formen nicht das gegebene Material verdunkeln, sondern den Sinn herausziehen und sublimieren."[29]

So geht beispielsweise der dramatische Charakter des sogenannten Verdi-Baritons nicht ausschließlich auf Aspekte des Wort-Ton-Verhältnisses zurück, sondern setzt sich aus „Gewicht, Farbe, Umfang und Qualität der Stimme"[30] zusammen. „Das Ausmaß einer musikalischen Expression", so Baldini weiter, „ergibt sich aus den in-

---

[26] Petrobelli, P., Einige Thesen zu Verdi, a.a.O., S. 144

[27] Luzio, A. [Hrsg.], Carteggi Verdiani, Bd. 3. Rom 1947, S. 54

[28] Gerhartz, L.K., Spiele, die Träume von Menschen nachhängen ... Das dramatische Vokabular des Verdi'schen Operntyps, a.a.O., S. 36

[29] Baldini, G., Abitare la battaglia a.a.O., S. 57, Übersetzung nach ital. Text

[30] Ebd.

neren Möglichkeiten der Stimmen"[31], womit sicher nicht virtuose Melismen gemeint sind, denn Verdi wollte im Gesang „Ziereréien" vermeiden. Im Vordergrund eines auf dramatische Wahrheit angelegten Gesangs sollte vielmehr das eigene Gefühl stehen. „Das wäre kein Gesang der Schule, sondern der Inspiration. Der Künstler wäre ein Individuum; er wäre er oder, besser noch, er wäre im Musikdrama die Persönlichkeit, die er darstellen soll."[32] Wie bereits anfangs bemerkt wurde, zeigt sich - legt man den Kern von Verdis ästhetischen Vorstellungen frei -, dass sich hier mit letzter Konsequenz die zentrale Forderung der Französischen Revolution nach der Befreiung und Emanzipation des menschlichen Individuums verwirklicht hat.

6.4.2 Die Behinderung durch den Musikbetrieb

Wie der Widerstand aussah, gegen den Verdi seine ästhetischen Neuerungen durchsetzen musste, soll an einigen exemplarischen Beispielen aufgezeigt werden: Bereits in der 1844 uraufgeführten Oper ERNANI fehlte die abschließende Arie - das Finalrondo- der Primadonna. Verdi brach hier nicht nur mit dem Rossinischen Operntypus, sondern gleichzeitig mit einer der Hauptdarstellerin sehr lieb gewordenen Gewohnheit, den Schlussapplaus nur für sich zu beanspruchen. Sophie Löwe, die Darstellerin der Uraufführung, bestand jedoch am ersten Abend nachdrücklich auf diesem als ihr Recht angesehenen Rondo. Da ihr Begehren bei Verdi kein Gehör fand, sang sie vor Wut absichtlich schlecht und falsch.[33]

Das neue Gesangsideal war nicht bei allen Sängern beliebt. Im Gegenteil, es gab durchaus größere Schwierigkeiten. So musste Verdi anlässlich der Vorbereitung zur Uraufführung des SIMON BOCCANEGRA (Venedig 1857) seinen Bariton auf das schärfste zurechtweisen: „Auch wenn es nicht viele Melismen in meiner Musik gibt; es ist kein Grund, sich an den Kopf zu fassen und ein böses Gesicht zu machen."[34] Es findet sich ein Brief Verdis vom 1.12.1851, in dem er sich gegenüber seinem Freund, dem Bildhauer Vincenzo Luccardi, beklagte, dass anlässlich ihrer Aufführung in Rom verschiedene seiner Opern durch den dortigen Impresario dem herrschenden Publikumsgeschmack angepasst worden waren:

---

[31] Baldini, G., Abitare la battaglia a.a.O., S. 57

[32] Verdi nach Busch, H., Verdi Briefe, a.a.O., S. 99f

[33] Vgl. Kimbell, D.R.B., Verdi in the Age of Italian Romanticism, a.a.O., S. 83

[34] Verdi nach Budden, J., The Operas of Verdi, Bd.2, a.a.O., S. 254, Übersetzung nach engl. Text

„Sie [die Impresari] wissen nicht, dass die Umstellung einer Nummer, einer Szene fast immer die Ursache für den Misserfolg einer Oper ist ...Was würdest Du sagen, wenn man einer schönen Statue von Dir eine schwarze Schleife um die Nase legte?"[35]

Grundsätzlich trugen daher alle Verträge, die Verdi mit seinem Verleger Giovanni Ricordi abschloss, den Zusatz: „Es bleibt verboten, irgend etwas in die Partitur einzumischen oder sie zu verstümmeln."[36] Das Überwinden der konventionellen Enge und die Einführung des neuen Gesangsideals wurden aber nicht nur durch die Sänger, sondern auch ökonomisch und institutionell durch den italienischen Musikbetrieb behindert. In den italienischen Konservatorien wurde den Gesangsschülern noch der alte improvisierte Koloraturgesang beigebracht. Nach einem gescheiterten Versuch in den 60er Jahren dachte man erst im Jahre 1870, nach dem Tod des Direktors des führenden Konservatoriums in Neapel, Saverio Mercadantes (*1795), wieder über eine entsprechende Reform der Ausbildungsstätten nach.[37] Nicht zuletzt wegen der institutionellen Hindernisse kann die Durchsetzung von Verdis künstlerischen Vorstellungen als ein allmählicher Akt der Emanzipation und Befreiung der Kunst und des Künstlers gedeutet werden.

6.5 Verdis MACBETH: ein Musikbeispiel im Deutungsbereich Kunst

Von den frühen Werken Verdis hebt sich die Oper MACBETH durch seine mitunter sinnlich spürbare Janusköpfigkeit ab. Die gesamte Komposition weist im Grunde eine Auseinandersetzung mit den traditionellen Formprinzipien auf und besitzt gleichermaßen determinierende wie überwindende Elemente. So erweckt MACBETH zunächst den Anschein, als habe Verdi in diesem Werk viele der formalen Teile der italienischen Oper bewahrt. Erst ein Blick unter die Oberfläche der Partitur zeigt, wie deutlich doch eine Distanzierung von den alten Konventionen stattfand. Besondere Aufmerksamkeit gilt der Frage, durch welche musikalischen Parameter und Kategorien (Dynamik, Harmonik, Melodik, freie Disponierung der Nummern) dies möglich wurde und welche Rolle dem neuen, emotional beweglichen Gesang dabei zukam.

---

[35] Verdi nach Otto, W., Giuseppe Verdi. Briefe, a.a.O., S. 87

[36] Verdi nach Copialettere, a.a.O., S. 45, Übersetzung nach ital. Text

[37] Vgl. ebd., S. 249f

6.5.1 Quellenlage

Eine Auseinandersetzung mit dieser Oper sieht sich mit der Schwierigkeit konfrontiert, die beiden mit einem Abstand von zwanzig Jahren entstandenen Fassungen auseinander zu halten. In der heutigen Aufführungspraxis wird zumeist die im Jahr 1865 von Verdi für das Pariser Théâtre Lyrique überarbeitete zweite Version verwendet. Es war damals vor allem an den französischen Theatern üblich, innerhalb einer Opernaufführung eine Balletteinlage zu geben. Mehrfach sah sich Verdi vor die Aufgabe gestellt, für die französischen Fassungen seiner Opern[38] nachträglich solche Tanzszenen zu komponieren, obwohl er es vom künstlerischen Standpunkt oft nicht für vertretbar hielt.[39]

In einem Interview unserer Tage vertritt Sherrill Milnes (geb.1935), der neben Renato Bruson[40] zu den besten lebenden Interpreten der Rolle des Macbeth gehört, die Meinung, dass die für Paris entstandene Balletteinlage im MACBETH in modernen Aufführungen weggelassen werden sollte. Die Änderungen an den Solostimmen jedoch, die Verdi während dieser Umarbeitung vornahm, seien aufgrund der deutlichen Verbesserung gegenüber der Erstfassung beizubehalten.[41] Obwohl in der zweiten Version die ursprüngliche Fassung in wesentlichen Teilen erhalten geblieben ist, sind doch einige Vorkehrungen zu treffen, um eine chronologisch richtige Zuordnung der einzelnen Abschnitte treffen zu können.[42] Die kritische Edition der ersten MACBETH-Partitur erfolgte 1977 durch den amerikanischen Dirigen-

---

[38] In folgende Opern wurde von Verdi nachträglich ein Ballett eingearbeitet: JÉRUSALEM (frz. Fassung der LOMBARDI: Paris, Théâtre de l'Opéra, 26.11.1847); IL TROVATORE (frz.Fassung: Paris 1856) RIGOLETTO (frz. Fassung: Paris 1863); MACBETH (frz. Fassung: Paris, Théâtre Lyrique, 21.04.1865)

[39] vgl. Abbiati, F., Giuseppe Verdi, Bd.4, a.a.O., S. 329

[40] Im Sinne einer Empfehlung seien folgende Aufnahmen genannt: MACBETH, Interpreten: Zampiere, Bruson, Shicoff u.a., Leitung: Sinopoli, 3CD 1984, Studioproduktion; MACBETH, Interpreten: Milnes, Raimondi, Cossotto u.a., Leitung: Muti, 2CD 1976/99

[41] Vgl. Matheopoulos, H., Bravo. Berühmte Sänger über ihre Rollen. München 1988, S. 280

[42] Leider steht die kritische Edition der Oper MACBETH im Rahmen der von der Chicago University in Zusammenarbeit mit dem Verlagshaus Ricordi begonnenen kritischen Werkausgabe Giuseppe Verdis noch aus. Bislang erschienen sind: 1983: RIGOLETTO, 1985: ERNANI, 1988: NABUCODONSOR, 1991: LUISA MILLER, 1992: IL TROVATORE, 1994: ALZIRA, 1996: LA TRAVIATA, 1998: IL CORSARO und 2000: I MASNADIERI. Der aktuelle Editionsstand lässt sich unter der URL: http://www.press.uchicago.edu/Complete/Series/WGV-O.html im Internet einsehen.

ten und Verdi-Spezialisten David Lawton.[43] Für den anvisierten Zweck der zeitlich korrekten Einordnung der jeweiligen Abschnitte ist schon die entsprechende Studie von Wolfgang Osthoff völlig hinreichend.[44] Unter Berücksichtigung der Druckplatte (Plattennummer: L.E. 1027) eines Klavierauszugs der florentinischen Urfassung des Jahres 1847 war es Osthoff möglich, die Unterschiede beider Fassungen herauszustellen. Für die Pariser Version aus dem Jahr 1865 steht ebenfalls ein Klavierauszug der Firma Ricordi zur Verfügung.[45]

6.5.2 Wahl der Protagonisten

Ungewöhnlich ist schon die Verteilung der Hauptrollen, denn der männliche Protagonist war nicht - wie damals allgemein üblich - Tenor, sondern Bariton. Diese überraschende Wahl in der Besetzung kann mit einer Bemerkung George Martins erklärt werden, die noch einmal seine im zweiten Kapitel dargestellte Position unterstreicht: „The play was also an odd choice for an opera in its lack of love interest ... In Macbeth is only the disintegration of two adults destroyed by the illegitimately held power."[46] Dass Verdi kein traditionelles Liebespaar (Sopran-Tenor) auf die Bühne bringen wollte, beeinflusste sogar die Wahl der Spielstätte. Er begab sich deswegen an das Teatro della Pergola nach Florenz, „dort stand nämlich kein herausragender Tenor, wohl aber der sehr gute Bariton Felice Varesi, zur Verfügung, der für die Titelpartie prädestiniert erschien."[47] Bereits am 19.8.1846 schrieb Verdi in eindringlichen Worten an den Impresario der Pergola, Alessandro Lanari (1790-1862):

> „Varesi ist der einzige Künstler in Italien, der die Rolle durch seine Intelligenz, seine Stimme, sein Gehör und durch seine Figur schaffen kann. Alle anderen Künstler, auch diejenigen, die besser sind als er, könnten mir diese Rolle nicht so ausführen, wie ich sie mir vorstelle. Ferri hat zwar eine bessere Figur und eine schönere Stimme, und wenn Sie so wollen, auch eine bessere Stimme, aber er würde mir nicht den Effekt bringen, den Varesi leis-

[43] Vgl. Lawton, D., Observations on the autograph of Macbeth I, in: Verdi's Macbeth: A Sourcebook. a.a.O. 1984, S. 210-226.

[44] Osthoff, W., Die beiden Fassungen von Verdis Macbeth, in: Archiv für Musikwissenschaft XXIX/1, 1972, S. 17-44.

[45] GIUSEPPE VERDI / MACBETH / Klavierauszug / revidiert von Mario Parenti (1960) / [Mailand] RICORDI / Plattennummer 42311 / Nachdruck 1996. Ein zweisprachiger Klavierauszug (Grundlage: korrigierte Fassung von 1948) steht mit der neuen deutschen Übersetzung von Joachim Herz und Peter Wittig ebenfalls (München 1996, Ricordi) zur Verfügung.

[46] Martin, G., Verdi and the Risorgimento, a.a.O., S. 23; vgl. auch S. 32ff.

[47] Marggraf, W., Giuseppe Verdi, a.a.O., S. 99

ten kann. Versuchen Sie also Ferri auszutauschen und alles ist in Ordnung. Das Sujet ist weder politisch noch religiös: es ist phantastisch."[48]

Dass die Figur der Lady Macbeth ähnlich beschaffen sein sollte, geht aus einem späteren Schreiben hervor, in welchem Verdi sich entsetzt über die Besetzung der Rolle mit einem Koloratursopran äußerte:

„[...] Die Tadolini hat zu große Qualitäten für diese Partie! Ihre werdet das vielleicht für absurd halten!! [...] Die Tadolini hat eine gute, schöne Erscheinung; und ich möchte die Lady Macbeth häßlich und böse haben. Die Tadolini singt vollendet; und ich möchte, dass die Lady nicht singt. Die Tadolini hat eine hervorragende, klare, helle mächtige Stimme; und ich möchte für die Lady eine rauhe, erstickte, hohle Stimme haben. Die Stimme der Tadolini hat etwas Engelhaftes; die Stimme der Lady sollte etwas Teuflisches haben."[49]

Verdi war darum bemüht, seine Vorstellungen von einer möglich realistischen Besetzung der Gesangspartien gegenüber dem Impresario durchzusetzen.[50] Er äußerte sich mehrfach erbost über die Ignoranz dieser Theaterbürokraten, die nicht verstehen wollten, „dass es nicht länger eine Erfolgsgarantie bedeutet, wenn einfach zwei oder drei bekannte Namen auf das [Theater]Plakat gesetzt werden."[51]

6.5.3 Die dramatische Skizze: Das Orchestervorspiel

Die mit „Preludio" überschriebene instrumentale Einleitung (NB 5; in beiden Fassungen gleicher Notentext) wird die zeitgenössischen Hörer des MACBETH durch die Kürze von nur 49 Takten vermutlich überrascht haben. Dauerte die übliche italienische Sinfonia trotz schneller Tempi manchmal sieben oder gar acht Minuten (vgl. z.B. Rossinis Oper IL BARBIERE DI SIVIGLIA oder Verdis NABUCCO), so erschien dieses kaum drei Minuten dauernde Adagio als etwas Neuartiges. Verdis Entscheidung das Vorspiel zu verkleinern findet bei Shakespeare eine dramaturgische Entsprechung. Dazu bemerkt Vincent Godefroy:

---

[48] Verdi nach Copialettere, a.a.O., S. 25f, Übersetzung nach ital. Text

[49] Verdi nach Busch, H., Verdi Briefe, a.a.O., S. 32

[50] Im Kontext mit seinem Bestreben, immer mehr Einfluss auf alle Details zu gewinnen, die die musikalisch dramatische Struktur seiner Oper betreffen, weist Girardi auf die Bedeutung der Inszenierungshefte Verdis hin, die dieser über den Verleger Ricordi vertreiben ließ. Vgl. Girardi, M., Per un inventario della musica in scena nel teatro verdiano, in: Studi verdiani 6, 1991 S. 99-145

[51] Verdi nach Kimbell, D.R.B., Italian opera, a.a.O., S. 560, Übersetzung nach engl. Text

„This is an opera that could have started without a prelude. The opening of Shakespeare's play is unique in its sudden, jolting effect. Verdi too might have plunged us straight into the thunder and lightning and the witches. His little prelude need not have been played first. Yet it is a compact piece which introduces us briefly to the main elements of the plot: the witches and the Macbeths."[52]

Demgegenüber stehen die Einleitungen der anderen frühen Opern Verdis – beispielsweise NABUCCO - noch völlig in der Tradition sogenannter sinfonischer „Potpourriouvertüren", welche die schönsten Melodien der Oper vorab präsentieren.

Obwohl nur wenige Takte lang, ist das Vorspiel zum MACBETH weit mehr als nur eine melodische Zusammenschau der Oper. Verdi beginnt die Einleitung mit einem leisen f-Moll Dreiklangsmotiv, welches später als Hexenthema wieder auftaucht (III, 1). Mit Beginn des elften Takts gibt es plötzlich einen Wechsel im Tempo und in der Dynamik.

Kurz nacheinander folgen motivische Anklänge an König und Hexen: Eine in Moll gehaltene Bassfanfare, wie sie später sowohl den Auftritt Macbeths und Bancos ankündigt (I, 2) als auch Macbeths visionäre Erscheinung der acht Könige (III, 2), wechselt sich taktweise mit schnellen, abwärts gerichteten Brechungen verminderter Akkorde im Diskant ab, deren flirrende Wirkung im Laufe der Oper charakteristisch für die Hexen wird.

Die nun folgenden Takte 17 bis 25 erinnern schon durch die Verteilung der Stimmregister an den Mittelsatz des großen Duetts zwischen Lady Macbeth und Macbeth (I, 13). Im Diskant ist zunächst nur das für die Lady so typische stakkatierte Parlando im pianissimo zu hören.[53] Mit dem in Takt 19 Fortissimo einsetzenden Bass - die über verminderte Akkorde aufsteigenden Oktaven kennzeichnen später Macbeth - ändert sich auch der melodische Gestus der Oberstimme in eine dynamisch scharf akzentuierte chromatische Abwärtslinie. Nach einem unvermittelten Halbschluss im Fortissimo folgt nun ab Takt 26 ein sich sehr vom vorherigen Teil abhebender Abschnitt in f-Moll. Der ausschließlich auf den drei harmonischen Hauptstufen und vorwiegend mit Dreiklangsmelodik komponierte Pianissimosatz entspricht

[52] Godefroy, V., The dramatic genius of Verdi. Studies of selected operas. Bd.1. London 1975, S. 107

[53] Herbert Schneider hat für Verdis Parlando-Technik den prägenden Einfluss der Opéra comique Aubers nachgewiesen. Vgl. Schneider, H., Verdis Parlante und seine französischen Vorbilder, in: Traditionen – Neuansätze, Gedenkschrift für Anna Amalie Abert, hrsg. von Hortschansky, K., Tutzing 1997, S. 540

dem instrumentalen Vorspiel der Szene der Schlafwandlerin (IV, 4). Nach nur wenigen Takten löst aber die sukzessiv gewachsene Dynamik einen mit Urwucht hervorbrechenden chromatischen Abschnitt aus, der den Höhepunkt des gesamten Vorspiels bildet. Im Takt 39 beginnt nach einer Generalpause, kaum wahrzunehmen *(pppp)*, scheinbar die Wiederholung dieses Abschnitts. Die ehemals so reine Melodie wird aber bereits nach wenigen Takten durch eine chromatische Abwärtslinie ersetzt.

Ohne die Grundtonart f-Moll noch einmal zu verlassen, zerfällt ab Takt 43 die Struktur dieses anfangs harmonisch und melodisch stabilen Abschnitts mehr und mehr, um schließlich nach einem letzten Aufbäumen zu erlöschen, „to a conclusion as inevitable and hushed as the ‚Traviata' death-scene prelude which certainly echoes it."[54]

Es ist offensichtlich, dass Verdi bereits in der Orchestereinleitung auf allen Ebenen mit sehr starken Gegensätzen arbeitet. So kontrastieren auf dem engen Raum von 49 Takten Harmonik, Dynamik und Melodik derart spannungsgeladen, wie es sich auch nicht ansatzweise in den zeitgleich entstandenen Werken wie DON BUCEFALO (Mailand 1847) von Antonio Cagnoni (1828-1896) oder LA REGINA DI CIPRO (Turin 1846) von Giovanni Pacini (1796-1867) findet. Noch viel beeindruckender ist aber die Leistung Verdis, das gesamte Drama MACBETH schon innerhalb des kurzen Orchestervorspiels wie in einer Miniatur erstehen zu lassen.

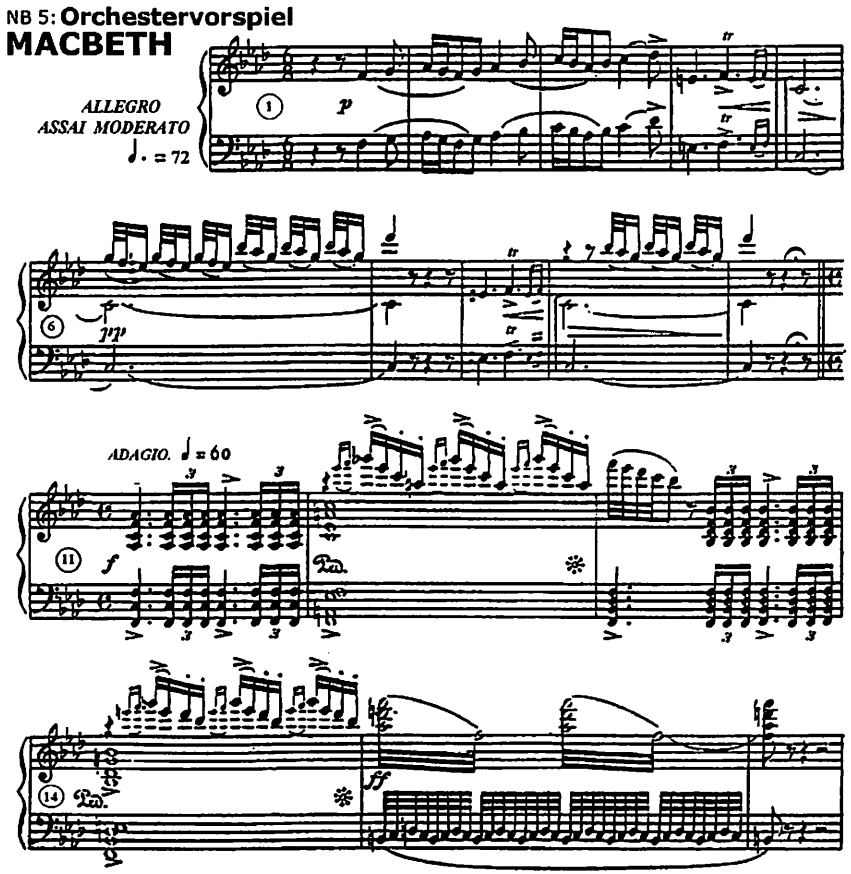
Auf dem geringen Raum von nur 49 Takten zeigen sich mit sezierender Schärfe alle dramatischen Höhepunkte und Spannungen der gesamten Oper: Angefangen von dem ersten Auftauchen der Hexen, ihrem Zusammentreffen mit Banco und Macbeth und der schicksalhaften Prophezeiung. Darauf folgt die psychologische Entwicklung des Mordgedankens mit der anschließenden Ausführung der Tat in dem Abschnitt, der durch die direkten melodischen Anklänge wie eine Diminution des langsamen Mittelsatz des großen Duetts wirkt. Bereits ab Takt 26 treibt die Entwicklung mehr und mehr auf ein tragisches Ende hin.

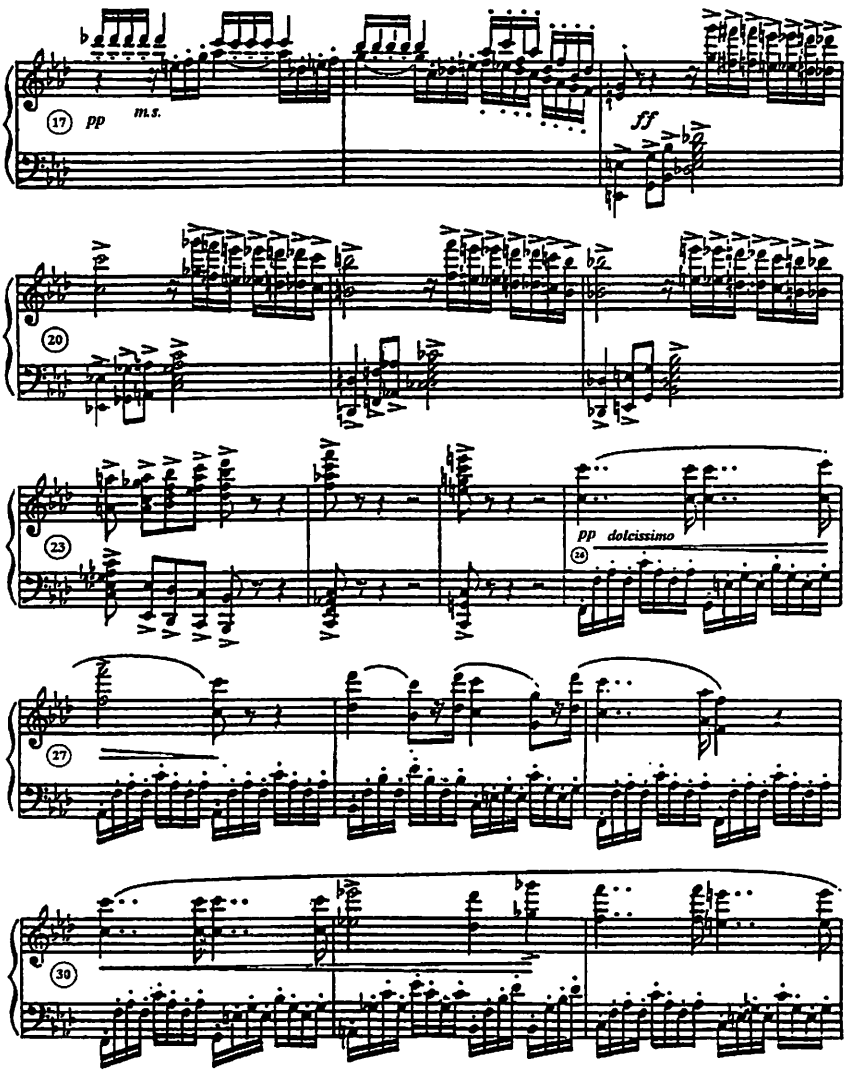
Verdi folgt dem Prinzip des „goldenen Schnitts", wenn er den dramatischen Höhepunkt des 49 Takte dauernden Vorspiels auf die Takte 33 bis 37 legt. Dies kann in völliger Entsprechung auch für die Gesamtanlage des MACBETH festgestellt werden. Schon die Ouvertüre zeigt, was für die gesamte Oper als charakteristisch gelten kann: Die Form scheint keinem anderen Gesetz mehr zu unterliegen als dem

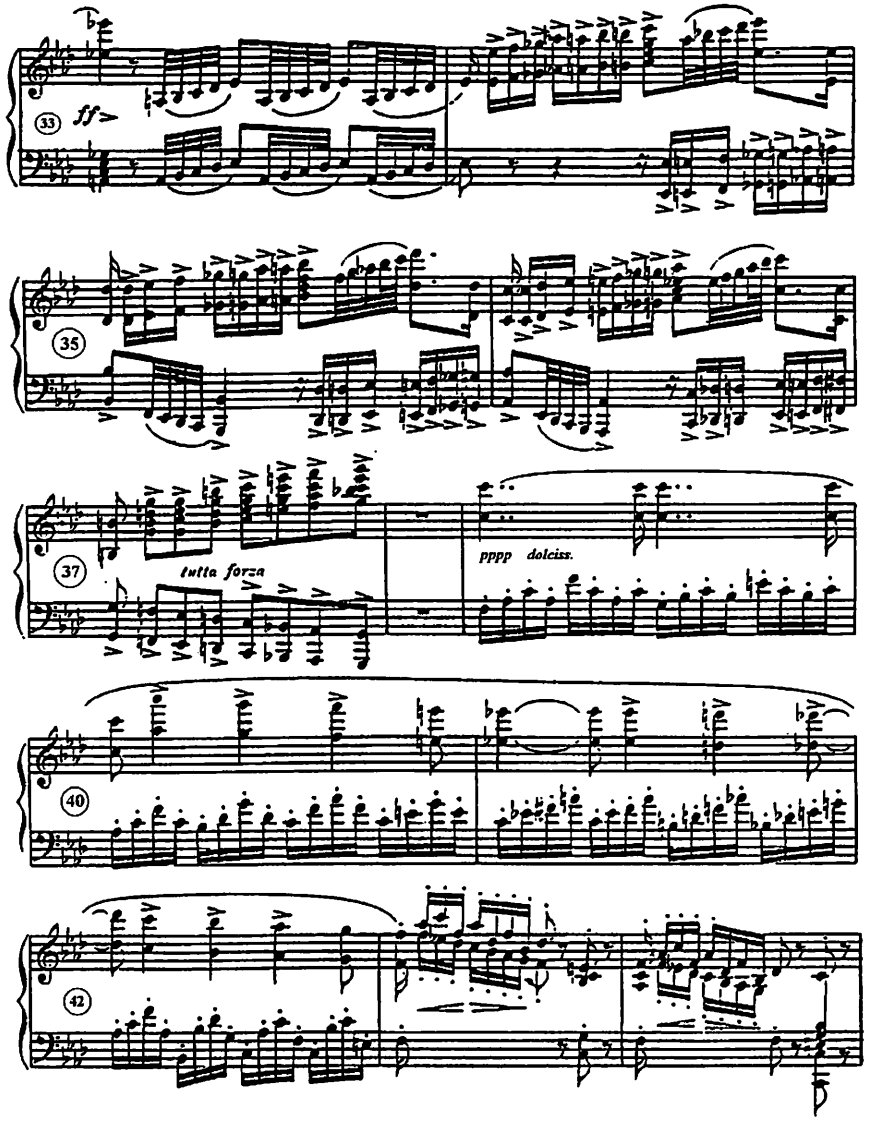
[54] Godefroy, V., The dramatic genius of Verdi, a.a.O., S. 107

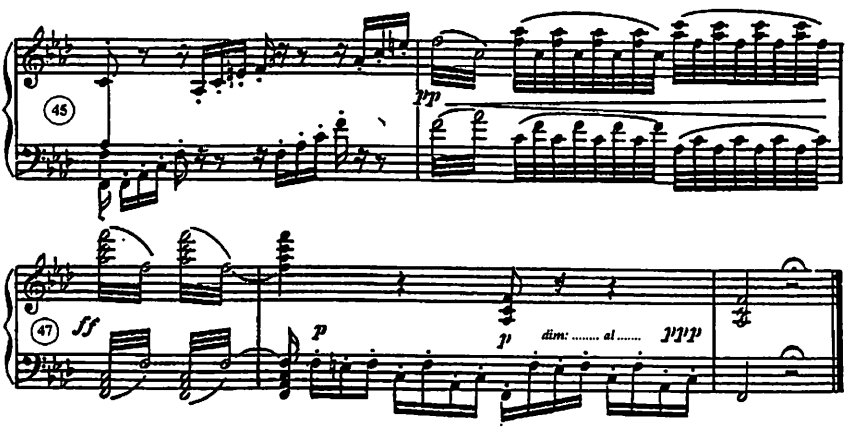
dramatischen Verlauf. Dieser wurde hier durch musikalische Parameter (Harmonik, Dynamik, Melodik) in der Art eines „continuing draft" der späteren Handlung realisiert. Nachdem die kurze Orchestereinleitung verklungen ist, muss dem Publikum wie aus einer Metamorphose heraus die eigentliche Oper vor Augen erscheinen.

NB 5: **Orchestervorspiel**




17
pp
m.s.
ff
20
23
pp dolcissimo
24
27
30


33
ff
35
37
tutta forza
pppp dolciss.
40
42



6.5.4 Determinierung und Modifizierung von Form und Gesang

6.5.4.1 Introduktion

Zu den wohl mächtigsten formalen Konventionen der italienischen Oper gehört die aus Eröffnungschor[55] und Kavatinen bestehende Introduktion. Nachdem sich der Vorhang gehoben hatte, musste zwangsläufig die Choreinleitung kommen, dann ein oder zwei Kavatinen (aria di sortita). In diesen kurzen zweiteiligen Arien sollten die Hauptpersonen der Oper Gelegenheit haben, sich und ihre Fähigkeiten in die Handlung einzuführen. Überraschend an der Introduktion[56] (in beiden Fassungen gleicher Notentext) des MACBETH ist bereits das tonartliche Verhältnis zum Präludium. Endete dieses mit der Tonika auf f-Moll, so erscheint das plötzliche a-Moll der Introduktion selbst dem heutigen Ohr noch als harmonisch äußerst scharfe Wendung; sonst bietet der Eröffnungschor harmonisch nur wenig Interes-

[55] In kaum einer seiner Opern verzichtet Verdi auf den Eröffnungschor. So finden sich in allen Schaffensperioden Werke, deren Bühnengeschehen unmittelbar mit dem Chorauftritt beginnt: ERNANI (Rebellen), TROVATORE (Personal des Grafen), SIMONE BOCCANEGRA (Anhänger der Volkspartei), OTELLO (Bevölkerung Zyperns).

[56] Dass die Verpflichtung, einen Eingangschor zu komponieren, keinesfalls zwingend etwas Negatives bedeutete, zeigt sich schon daran, dass Verdi noch seinen *Otello* - ein keiner Konvention mehr verpflichtetes Spätwerk - mit einem Chor einleitete. Zur Problematik der Introduktion bei Verdi vgl. Rosen, D., How Verdi's Operas begin: An Introduction to the "Introduzioni" , in: Verdi Newsletter, Bd. 16, 1988, S. 3-18.

santes. Überraschend ist hingegen seine ungewöhnliche Zusammensetzung aus drei Gruppen von Sopranistinnen, was den drei Hexen in der Shakespeare-Vorlage entspricht. Verdi gelingt es hier, geschickt zwischen der konventionellen Forderung nach einem Eingangschor und der dramatischen Wirkung der Dreiergruppe zu vermitteln.[57]

Weitaus spannender aber ist, dass anstelle der üblichen Auftrittskavatine nun ein Duett zwischen Banco und Macbeth folgt (I, 2). Anscheinend war dies ungewöhnlich genug, so dass Giuseppe Verdi sich in einem Brief vom 7.1.1847 gegenüber dem Bariton der Uraufführung Felice Varesi (1813-1889) ausdrücklich rechtfertigte, er [Varesi] könne beruhigt dieses Duett singen; der Effekt wäre größer als in der üblichen Kavatine.[58] Erst nach einer erneuten, von Vincent Godefroy als dramaturgisch zweifelhaft bewerteten Choreinlage der Hexen (I,5),[59] folgt dann die reguläre Auftrittskavatine der Lady. Dieser kurze Auftritt des Chors wirkt wie ein konventionelles Zugeständnis an die traditionelle Nummernfolge. Fast scheint es, als reiche Verdi den Chor nach, um die Kavatine einzuleiten.

6.5.4.2 Zur emotionalen Beweglichkeit des Gesangs (I, 11)

Eine der eindrucksvollsten und kontrastreichsten Stellen der gesamten Oper ist der Monolog Macbeth' (NB 6; I, 11). Kurz bevor er den Mord an seinem König Duncan durchführt, zeigt sich innerhalb von 68 Takten eine Vielzahl an Gegensätzen und Spannungen im Gesang, die nur schwer zu beschreiben ist. Es finden sich allein acht verschiedene Tempovorschriften, innerhalb derer sich der Gesang in schlagartigen Wechseln durch ein großes expressives Spektrum bewegt.[60]

Die Szene (I, 11) beginnt kurz vor der allgemeinen Nachtruhe mit den gesprochenen Worten des Macbeth zu seinem Diener (Takt 1-5, parlante). Dann folgt im plötzlich eintretenden Allegroabschnitt von Takt 15-20 die visionäre Erscheinung des Dolches. Augenblickliche Anspannung bei Macbeth! Seine Stimme hebt und senkt sich in ei-

---

[57] Vgl. Godefroy, V., The dramatic genius of Verdi, a.a.O., S. 108

[58] „Aus dem ersten Duettino kannst du viel herausholen, (mehr als aus einer Cavatina)"; Verdi nach Busch, H., Verdi Briefe, a.a.O., S. 20

[59] „It is sheer operatic licence that [...] the witches should return for a courtain. [...] The witches seem to be introduced for no other purpose than to tell us they are to meet again." Godefroy, V., The dramatic genius of Verdi, a.a.O., S. 110

[60] Vgl. dazu in der hier nicht besprochene Szene (I, 3) den mit "Due vaticini ..." beginnenden Abschnitt

nem melodischen Bogen (a - es'; d'-es), der wie ein großer heftiger Atemzug wirkt. Wenn nach erfolgtem Einatmen die in der Begleitung erregt pochenden Dominantseptnonakkorde das Ausatmen für einen Augenblick hinauszögern (Takt 17), zeigt sich mit diesem kurzen Atemstillstand das typische Merkmal einer urplötzlichen Erregung.

Im nächsten Abschnitt von Takt 23 bis 27 keimt erstmals der Mordgedanke auf. Wieder steigt die Gesangslinie (es - e') an, doch diesmal in langsamen (Largo) chromatischen Schritten und mit zunehmender Dynamik. Kurz vor dem Höhepunkt bricht sie auf dem des' plötzlich ab und stürzt eine Oktave tiefer, jedoch nur, um einen Augenblick später in den Takten 28-30 (Allegro) das "Orrenda imago!" (Schreckliches Bild!) eine übermäßige Sekunde höher (e') noch wirkungsvoller herauszuschreien.

Auch wenn die Takte 31 bis 41 durch das Adagio und die auf einige wenige Akkordschläge reduzierte Begleitung wieder etwas mehr Ruhe ausstrahlen, bleibt eine Spur der Erregung des Macbeth: "Ma nulla esiste ancor" (Doch noch ist nichts): Zwar zeigt die Melodik des Gesangs nun wieder diatonische Züge (A-Dur), was eher für die These einer emotionalen Beruhigung sprechen würde, behält aber im Grunde ihre fiebrige Gestik aus den vorangegangenen Takten bei.

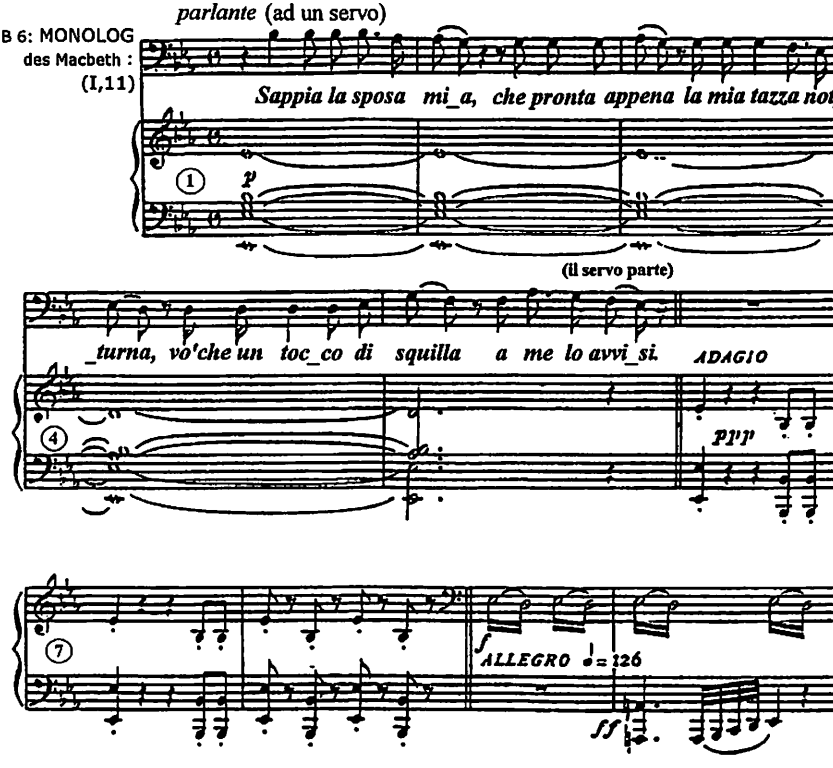
Nach den drei instrumentalen Takten, die das nun folgende *Andante* im *ppp* eröffnet haben, finden sich von Takt 45-50 nur noch Repetitionen in der Gesangsstimme. Dies charakterisiert mehr Festigkeit und deutet wohl auf den Entschluss hin, die Tat zu begehen. Doch die Entwicklung bleibt im Fluss: Durch eine sich beständig verdichtende und abwärts steigende Chromatik verstärkt das Orchester zusätzlich den Eindruck wachsender seelischer Kälte.

Mit dem Takt 52 beginnt wieder ein Allegroteil. Die orchestrale Begleitung wechselt in kurzen treibenden triolischen Abschnitten mit Macbeth, der schließlich auf dem absteigenden Dreiklang der Molltonika ruft: "Immobil terra ! a'passi miei sta muta!" (Reglose Erde! Unter meinen Schritten bleibe stumm). Die Wirkung dieses Augenblicks der Ermordung König Duncans, der von Verdi in sprachlicher und musikalischer Metaphorik verschlüsselt wird, erhöht sich durch den vom absteigenden Molldreiklang ausgelösten Bruch in der bislang monoton deklamierenden Melodik um ein Vielfaches. Schon in der älteren musikalischen Affektenlehre wurde diesem Akkord eine große Bedeutung für die Darstellung von Trauer und Schmerz zugesprochen.[61] So zeigen sich innerhalb eines kurzen Abschnitts - bezogen

[61] Vgl. Ruf, W., Instrumentalmusik als Klangrede, in: Funkkolleg Musikgeschichte,

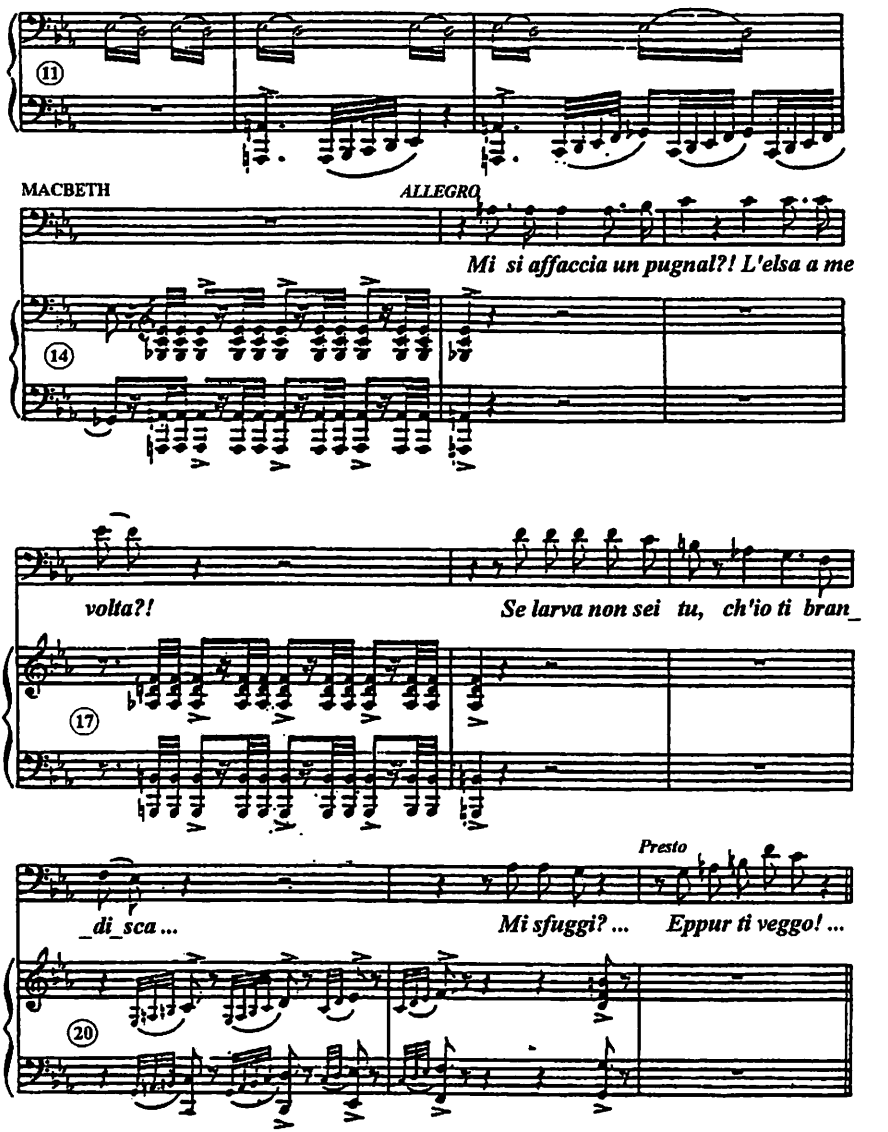
auf das traditionelle Schema[62] wäre es eigentlich nur die rezitativische Einleitung zum großen Duett (I, 13) - sieben verschiedene, kurz aufeinander folgende emotionale Zustände. Dies war gemeint, wenn bisher von emotionaler Beweglichkeit, von "Wahrheit erfinden" und vor allem von einer Freisetzung des Individuums in der ästhetischen Gesangskonzeption die Rede war.

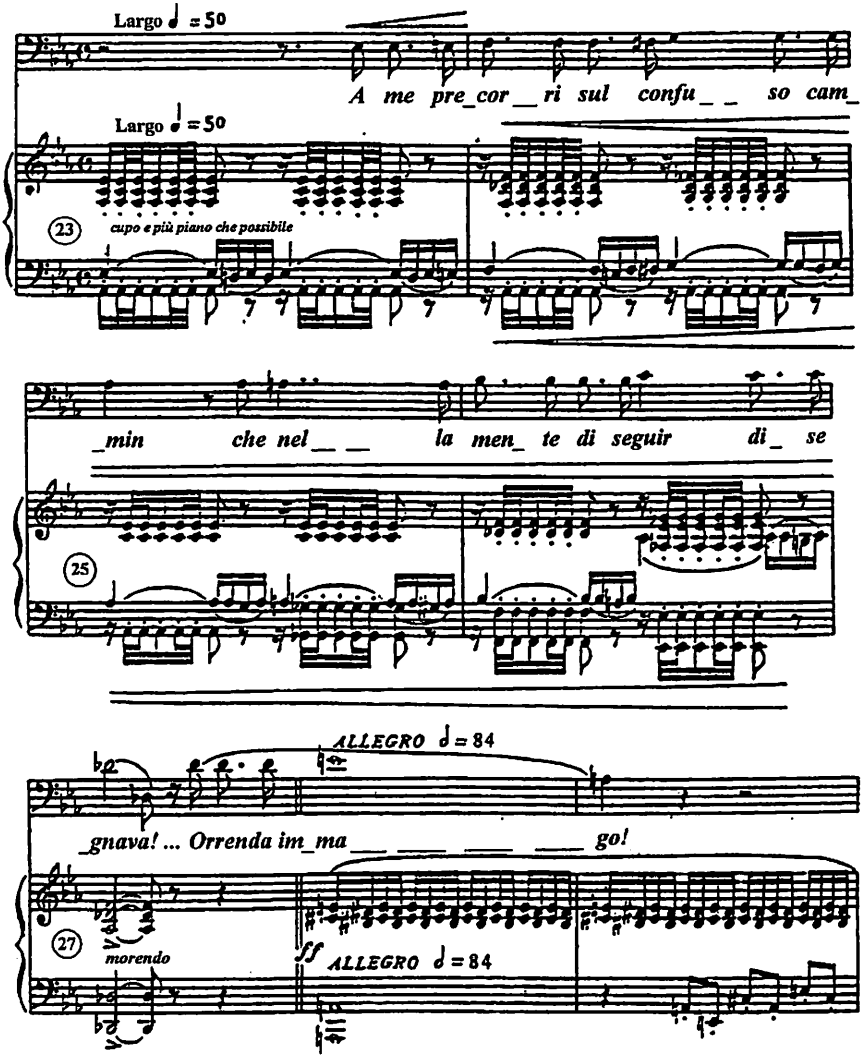
NB 6: MONOLOG des Macbeth : (I,11)

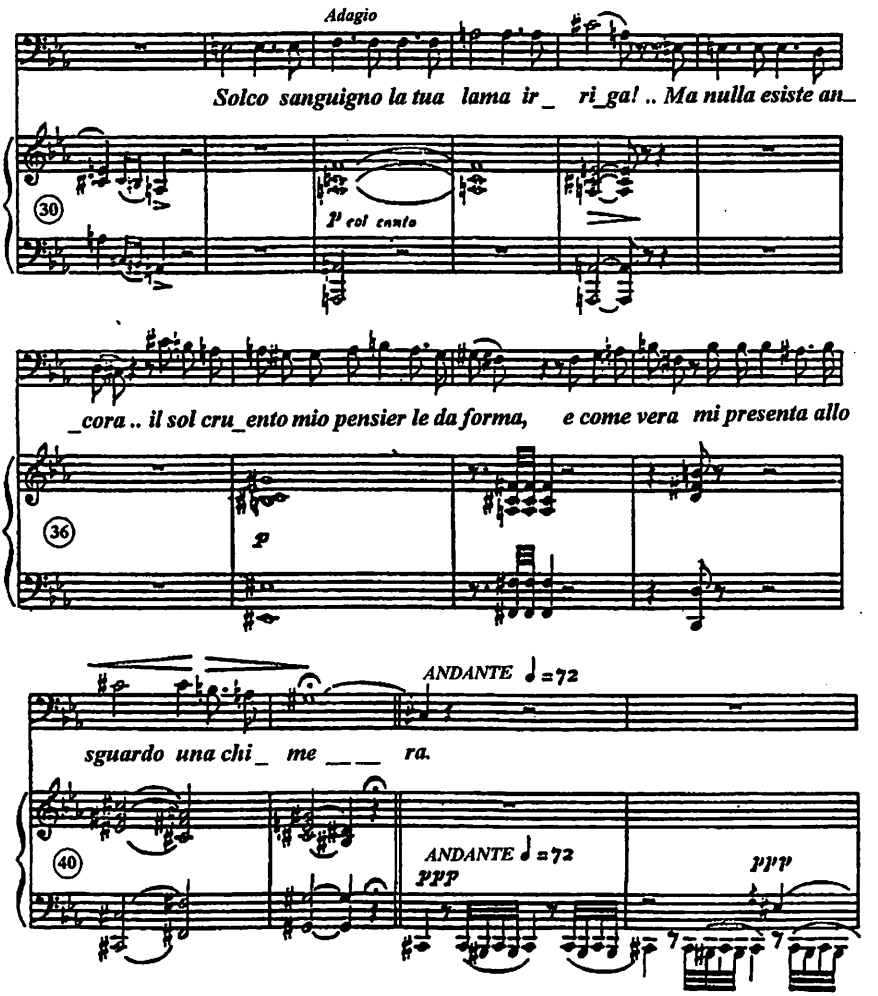


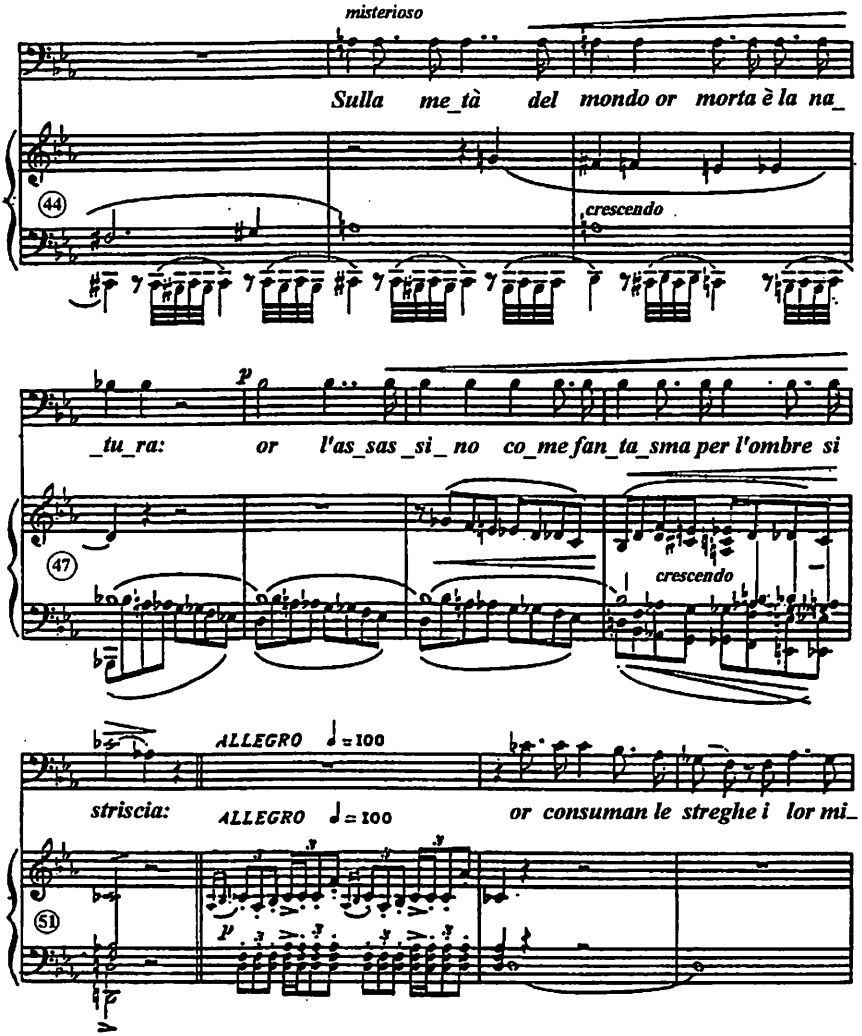
SBB 6, a.a.O., S. 32

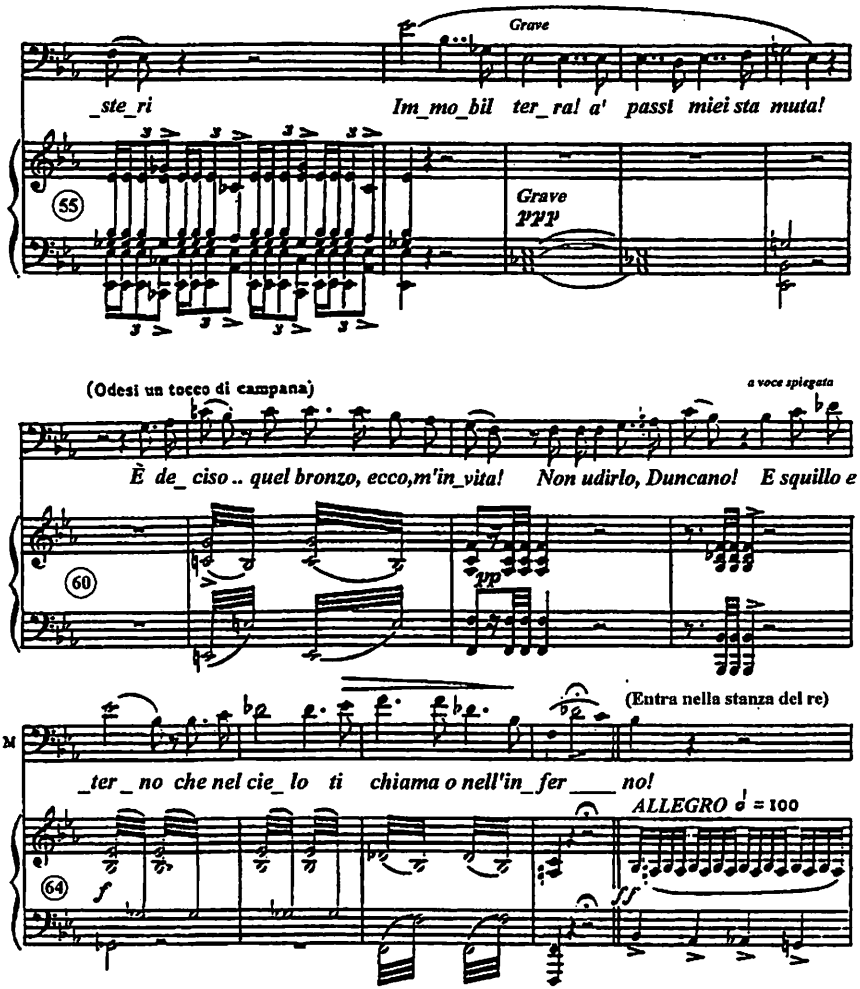
[62] Vgl. TAB. 2

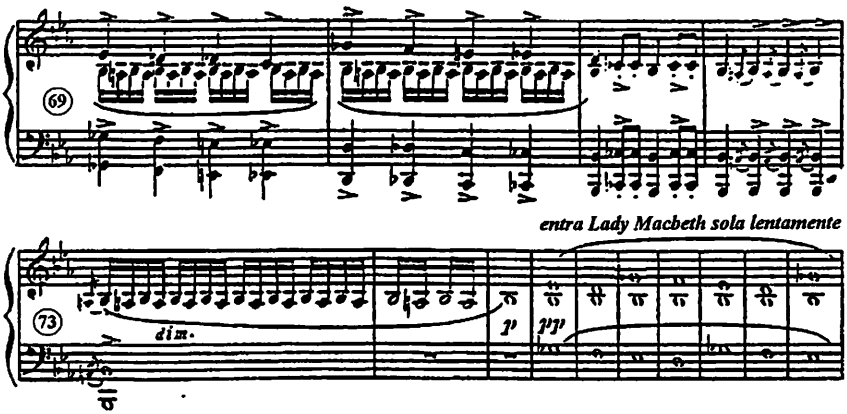

11
MACBETH
ALLEGRO
Mi si affaccia un pugnal?! L'elsa a me
14
volta?!
Se larva non sei tu, ch'io ti bran_
17
Presto
_di_sca...
Mi sfuggi?...
Eppur ti veggo!...
20


Largo ♩ = 50
A me pre_cor__ri sul confu__ so cam_
Largo ♩ = 50
23
cupo e più piano che possibile
_min che nel__ la men_ te di seguir di_ se
25
ALLEGRO ♩ = 84
_gnava! ... Orrenda im_ma__ go!
27
morendo
ff
ALLEGRO ♩ = 84


Adagio
Solco sanguigno la tua lama ir_ ri_ga! .. Ma nulla esiste an_
30
p col canto
_cora .. il sol cru_ento mio pensier le da forma, e come vera mi presenta allo
36
p
ANDANTE ♩=72
sguardo una chi_ me ___ ra.
40
ANDANTE ♩=72
ppp
ppp


misterioso
Sulla me_tà del mondo or morta è la na_
44
crescendo
p
_tu_ra: or l'as_sas_si_no co_me fan_ta_sma per l'ombre si
47
crescendo
ALLEGRO ♩= 100
striscia:
ALLEGRO ♩= 100
or consuman le streghe i lor mi_
51
p


Grave
_ste_ri
Im_mo_bil ter_ra! a' passi miei sta muta!
55
Grave
ppp
(Odesi un tocco di campana)
a voce spiegata
È de_ciso .. quel bronzo, ecco,m'in_vita! Non udirlo, Duncano! E squillo e
60
pp
(Entra nella stanza del re)
M
_ter_no che nel cie_lo ti chiama o nell'in_fer____no!
ALLEGRO ♩ = 100
64
f
ff



6.5.4.3 Das große Duett (I, 13)

Das Duett des Macbeth und der Lady Macbeth ist neben der Szene der Schlafwandlerin im letzten Akt der bedeutungsträchtigste Abschnitt der gesamten Oper (Abweichungen in den beiden Fassungen.). Dies unterstrich auch Giuseppe Verdi immer wieder in seinen Briefen:

> „Ich betone nachdrücklich, dass es zwei wichtige Stücke in der Oper gibt: das Duett zwischen der Lady und ihrem Gatten und die Schlafwandlerin. Wenn diese Stücke nicht gelingen, ist die ganze Oper verloren: und diese Stücke dürfen auf gar keinen Fall gesungen werden."[63]

Das 315 Takte lange Zweierensemble zeigt den Grundriss der traditionellen dreiteiligen Duettform (vgl. Tab. 2), der als charakteristisch für den durch Rossini eingeführten konventionellen Standard in der Organisation einer Szene gelten kann. Der eben besprochenen längeren, teils rezitativisch, teils arios geführten Einleitung, in der Macbeth endgültig die Entscheidung zum Mord trifft, folgt nach dem Eintritt der Lady ein harmonisch einfach gehaltener schneller erster Satz in f-Moll. Nur während des entsetzten Ausrufs des Macbeth "O vista orribile" (Welch schrecklicher Anblick) zeigen sich kurze, akzentuierte Septnonakkorde in der Begleitung.

---

[63] Verdi nach Copialettere, a.a.O., S. 62, Übersetzung nach ital. Text

Ganz nach dem traditionellen Schema dieser dreiteiligen Form beginnt ab Takt 154 ein langsamer zweiter Satz in der Subdominante B-Dur. Während die florentinische Fassung des Jahres 1847 sich in den vorliegenden Ausschnitten auf die drei Hauptstufen dieser Tonart beschränkt, zeigt die spätere Version einen durch die Verwendung von mehreren Zwischendominanten harmonisch wesentlich spannungsvoller gestalteten Orchestersatz. An die Stelle der einfachen Grundtonrepetitionen im Bass tritt 1865 eine in Gegenbewegung zur Gesangslinie abwärts steigende chromatische Basslinie.[64]

Der schnelle Schlusssatz der Kabaletta (ab Takt 232) setzt zunächst auf der Durtonika ein, wechselt aber nach einer Generalpause vor der Stretta wieder zurück nach Moll. Anders als die beiden vorherigen Sätze ist besonders der Abschnitt vor dem Presto der Stretta harmonisch instabil und schwerer zu analysieren. Das Orchester zeigt nicht mehr die typische akkordische Begleitung[65] der vorangegangenen Sätze, sondern scheint fast programmatisch den Text nachzumalen (vgl. Takte 246ff.).

Auch wenn Verdi rein äußerlich die Form des dreiteiligen Duetts und damit auch die konventionelle Organisation der Szene zu wahren scheint, kann dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich - lässt man den Notentext beiseite - durch den reinen Höreindruck ein völlig anderes Bild von diesem Duett erschließt. So glaubt man, nicht eine dreiteilige, sondern eine geschlossene einteilige Form vor sich zu haben.

Es gelingt Verdi, indem er die Stimmen des Bariton (Macbeth) und der Sopranistin (Lady) durch alle drei Sätze in einem extremen Parlando komponiert, den Eindruck eines fortlaufenden, spannungsgeladenen Gesprächs entstehen zu lassen. Anders als in den konventionellen Duetten wird der weiblichen Sängerin nicht mehr die Gelegenheit gegeben, im langsamen Satz ausgiebige Melismen und Kadenzen zu intonieren.

Besonders die sukzessiv zunehmende harmonische Spannung in den drei Sätzen unterstützt diese Geschlossenheit. Wird das harmonische Gerüst im ersten Satz nur von den drei Hauptstufen der Tonart f-Moll gebildet, finden sich bereits im langsamen Mittelteil mehrere Zwischendominanten und kadenzierende Quartsextakkorde. Dieser Bo-

[64] Vgl. Osthoff, W., Die beiden Fassungen von Verdis Macbeth, a.a.O., S. 25

[65] „Hanslick hat deswegen Verdis Orchester einmal als ‚Riesengitarre' verlacht" (Gerhartz, L.K., Spiele, die Träume von Menschen nachhängen, a.a.O., S. 30). Zum Verhältnis Verdi - Hanslick allgemein informiert auch Mila, M., Verdi e Hanslick, in: Rassegna musicale, Bd. 21, 1951, S. 212ff.

gen wird dann durch die harmonische Instabilität des dritten Satzes fortgeführt. Somit ergibt sich Einheit und dramatischer Verlauf des Duetts schon in der Verwendung der Harmonik, die zunächst relativ stabil (1. Satz) sich nach einer Anspannung (2. Satz) mehr und mehr zu zersetzen scheint (3. Satz). Dieser harmonische Verlauf zeichnet genau die vielen Veränderungen im psychischen Zustand des Macbeth nach, der nach dem Mord zunächst unsicher und verstört ist, dann, nachdem er seine Hände betrachtet hat, vom Entsetzen gepackt wird und im letzten Drittel des Duetts, als wäre er geistig verwirrt, nur noch Selbstgespräche führt.

Alle diese Feststellungen treffen im vollen Umfang erst auf die Umarbeitung des MACBETH im Jahr 1865 zu; hier wurden im langsamen Duettsatz die Harmonik konsequent ausdifferenziert und die in der ersten Fassung noch vorhandenen traditionellen Koloraturen der Lady im zweiten Satz durch einfache Tonwiederholungen ersetzt.[66] Dennoch war das Duett auch in seiner ersten Fassung zweifellos ein Novum. Die formal noch zugrunde liegende dreiteilige Duettform tritt in ein körperlich spürbares Spannungsverhältnis zum dramatischen Verlauf der Szene und wird schließlich auf der Ebene des Gesangs überwunden. Ganz anders als in den früheren Verdi-Opern ist das Duett nicht mehr ein zahmes Zwischenspiel mit einem langsamen Koloraturteil in der Mitte, sondern ein sich entwickelndes ausdrucks- und spannungsgeladenes Stück, welches mit eindrucksvoller Schärfe und Flexibilität sämtliche Schattierungen der Textvorlage darlegt. Hierfür sei nur eines von vielen möglichen Beispielen vorgelegt:

Am Beginn des Andantino wirft die Lady ihrem Mann vor, dass er nutzlos, ohne Mut und Kraft sei. Ob Macbeth nun mit den Worten „Vendetta! tuonarmi com' angeli d'ira, udrò di Duncano le sante virtù" (Rache! hör ich schon schreien, wie Zornesengel die heiligen Tugenden Duncans) seiner Frau antwortet oder mit sich selber spricht, bleibt völlig unklar. Deutlich bringt aber seine melodische Linie ab Takt 186, eine nur langsam und schwerfällig von f bis es' ansteigende B-Dur Tonleiter, genau den gegen ihn erhobenen Vorwurf zum Ausdruck.

6.5.4.4 Arie, Chor und große Szene (II, 1-4)

Auffällig am zweiten Akt ist sicherlich seine disproportionale Gesamtstruktur. Erscheinen die ersten Nummern (II, 1-4) wie kurze Schlaglichter, so nimmt das Finale ein Ausmaß (II, 5) an, welches

[66] Vgl. Osthoff, W. Die beiden Fassungen von Verdis Macbeth, a.a.O., S. 23ff.

ohne weitere Begründung als eigentlicher Hauptteil des gesamten Aktes bezeichnet werden könnte. Doch erwecken gerade die relativ kurzen Nummern Rezitativ, Arie, Chor und große Szene (Bassarie) am Anfang des Aktes Interesse. Verdi verwendet hier sowohl die Rossinische Nummerngliederung (Arie der weiblichen Hauptdarstellerin, Chor, Bass) als auch den konventionellen dramatischen Aufbau (Arie der Lady). Wie Wolfgang Osthoff bemerkt, wurde in dieser Szenenfolge nur die Arie der weiblichen Hauptdarstellerin von Verdi neukomponiert, um die alte, noch kürzere Kabaletta zu ersetzen: „Mit dem langsameren ersten Teil [der neuen Arie] verliert die Lady etwas von ihrer flachen Schlechtigkeit und nimmt teil an der dunklen und dumpfen Wucht des Macbeth."[67]

Auch in der Fassung aus dem Jahr 1847 beginnt der zweite Akt mit der kurzen Szenenfolge (Rezitativ, Kabaletta der Lady, Chor, Arie des Banco), die jede für sich einen anderen Charakter aufweisen (vgl.ebd.). Dennoch scheint es, als gäbe es keine rechte Geschlossenheit. Dieter Schnebel schreibt in diesem Sinne, dass die Musik innerhalb dieser Szenen durch ihre fortlaufenden starken Kontraste jegliche Form verliert und „ein großer durchgehender Zusammenhang entsteht."[68] Zu ergänzen wäre, dass sowohl die Lady als auch Banco ähnliche Legato-Motive verwenden, die durch ihre deutlichen Kontraste zu den kurzen Stakkatophrasen der Mörder wie eine Umklammerung der Nummern wirken. Der Eindruck, dass die einzelnen Szenen ihre Selbständigkeit zugunsten einer übergeordneten Geschlossenheit verlieren, verstärkt sich noch durch die reprisenhafte Disposition der Tonarten (E-Dur, C-Dur, E-Dur).

6.5.4.5 Große Szene der Schlafwandlerin (IV, 4) und Finale (IV, 10)

Anders als im dritten Akt, der hier zu keinen neuen Einsichten führen würde, zeigt sich besonders im letzten Akt der Oper eine Struktur, die sich nunmehr offensichtlich von den formalen Vorgaben ablöst. Sinnfälligster Ausdruck hierfür ist die große „Scena del Sonnambulismo" (NB 7; IV, 4) der Lady Macbeth (in beiden Versionen identisch). Wolfgang Marggraf weist darauf hin, dass Verdi nicht einmal mehr den Versuch unternahm, dieses Stück als Arie zu bezeichnen.[69]

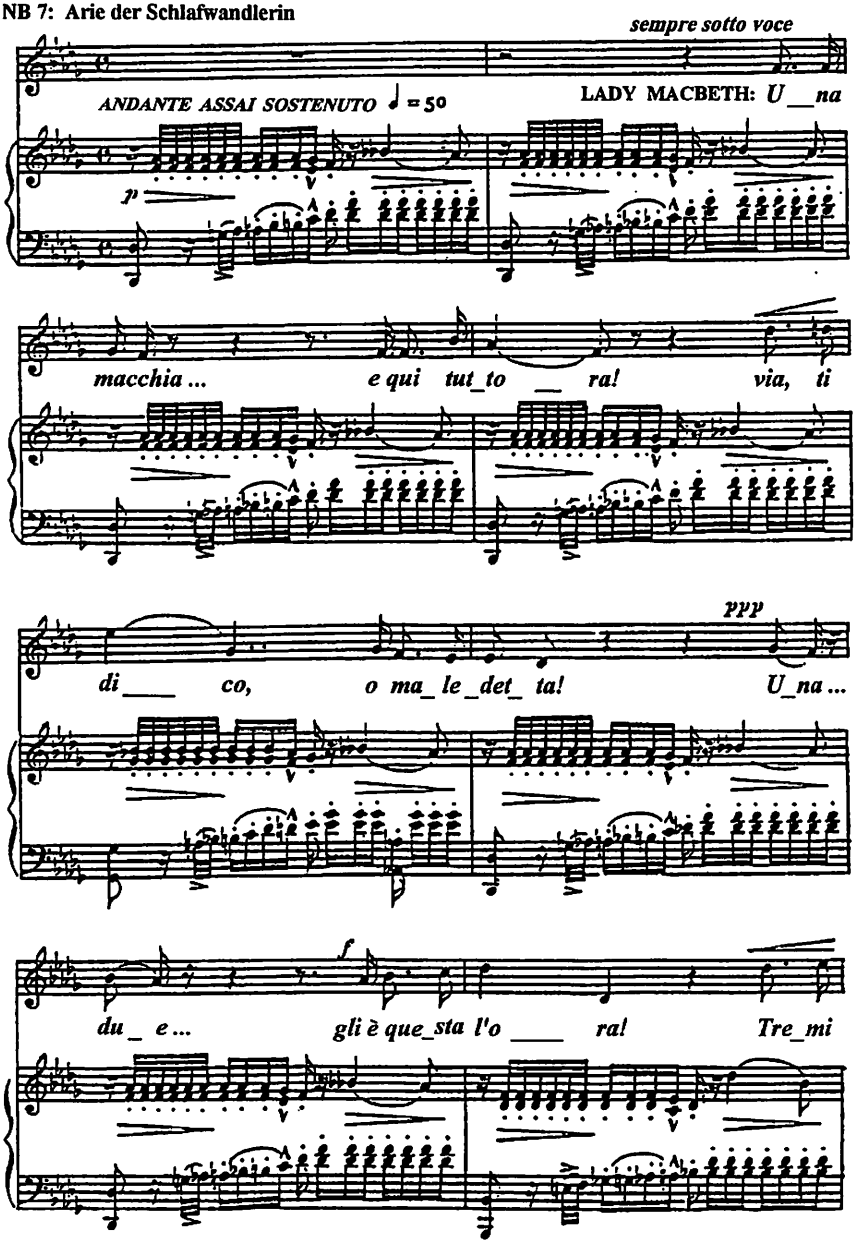
---

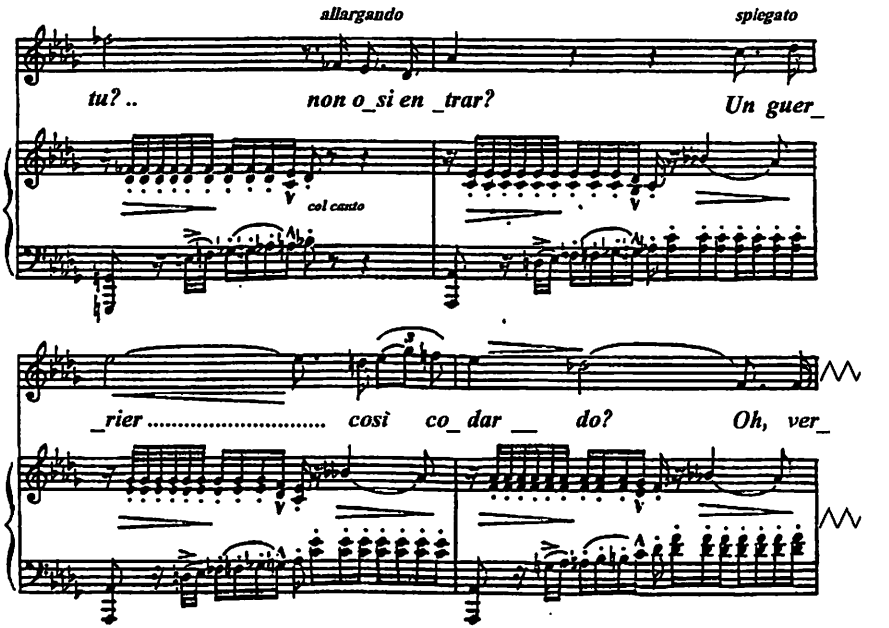
[67] Osthoff, W., Die beiden Fassungen von Verdis Macbeth, a.a.O., S. 38

[68] Schnebel, D., Die schwierige Wahrheit des Lebens – zu Verdis musikalischem Realismus, in: Metzger/Riehn [Hrsg.], Musik Konzepte 10. München 1979, S. 74

[69] Vgl. Marggraf, W., Giuseppe Verdi, a.a.O., S. 104

NB 7: Arie der Schlafwandlerin





In der Tat wurden Kantabile und Kabaletta durch einen langsamen Satz ersetzt; eine psychologische Studie, die jenseits aller existierenden Opernkonventionen entstand. Entgegen dem ersten Eindruck erscheint es wenig sinnvoll, sich in der Annäherung an diese Musik für eine stufenharmonische Analyse zu entscheiden. Obgleich sich das Gefühl einer harmonischen Geschlossenheit nur sehr bedingt einstellt, zeigt sich keine außergewöhnliche Anlage des Stückes. Die Gründe liegen anders: Viel weiter führt der Ansatz, die gesamte Szene der Schlafwandlerin wieder vom Höreindruck zu beurteilen. Deutlich ist zu fühlen, dass die Musik sich um eine einzige, durch permanente gleichförmige Terzrepetitionen des Orchesters gebildete, zentrale Achse dreht.

Die gesamte Orchesterbegleitung des Satzes besteht aus einem eintaktigen, sich perpetuierenden Motiv. Den zentralen Mittelpunkt bilden die Terzwiederholungen, die sich trotz ihrer taktweisen harmonischen Entwicklung in der absoluten Tonhöhe nie mehr als um ein Sekundintervall verändern. In der ersten Motivhälfte nähert sich der Bass chromatisch von unten an, um in der Taktmitte auf die aus den Repetitionen gebildete Achse zu treffen. Das gesamte Motiv wird in der zweiten Takthälfte durch eine in die Achse absteigende kleine

Sekunde (Seufzermotiv) abgeschlossen. Im weiteren Verlauf der Szene wird es noch einmal gespiegelt und leicht variiert. Auch die Stimmführung des Soprans scheint der zentralen Achse verpflichtet zu sein. Nach kurzen monotonen Phrasen, oft nur einige wenige Tonwiederholungen, fällt die Stimme der weiblichen Protagonistin in einem plötzlichen Registersprung auf eben diese Achse hinunter. Es zeigt sich in dieser Szene der Schlafwandlerin, dass Verdi den konventionellen dramatischen Aufbau einer Szene und das Ideal des schönen Gesangs (Belcanto) zugunsten der Charakterisierung eines psychischen Traumas aufgibt: Es gelingt ihm, einen Eindruck von der unerträglichen Enge menschlichen Wahnsinns zu vermitteln.

Das Finale (IV, 10) der Oper ist noch einmal von besonderem Interesse. In der früheren Version von 1847 wird dem Bariton eine letzte Arie „Mal per me" zugesprochen; diese fehlt in der Pariser Umarbeitung. Baldini weist darauf hin, dass die in der italienischen Oper übliche Finalarie manchmal den negativen Effekt hatte, den dramatischen Fluss zu sehr zu zerteilen (vgl. NABUCCO (IV,7)).[70] Indem Verdi die letzte Arie aus ebendiesem Grund dramaturgischer Notwendigkeit entfernt, verletzt er einmal mehr den ehernen Anspruch der Sänger, von dem bereits oben die Rede war. Noch heute äußert sich Bariton Sherrill Milnes verärgert darüber, dass viele moderne Inszenierungen dazu neigen, der großen Fuge und dem anschließendem Tutti aus der zweiten Fassung den Vorrang gegenüber dem „Mal per me" zu geben: „Ich war wirklich sehr verärgert, und ich brauchte über eine Stunde, um die Enttäuschung zu überwinden, Macbeth ohne diese Arie zu singen" sagte Milnes in einem Interview, worauf der Regisseur Peter Hall entgegnete: „Ich bin nicht der Meinung ... Ich glaube, diese plötzliche, brutale Vernichtung Macbeths entsprach seiner wahren dramatischen Intention."[71]

6.5.5 Resümee

Die Analyse lässt folgende Schlüsse zu: Die Freisetzung des Individuums bildete den Kern der neuen ästhetischen Konzeption. Verdi konnte sehr genau beurteilen, wo die dafür nötige Überwindung der traditionellen Formen am leichtesten durchzuführen war. Besonders mit der Rolle des männlichen Hauptdarstellers konnte er experimentieren. Diese These bestätigt auch Vincent Godefroy:

---

[70] Vgl. Baldini, G., Abitare la battaglia, a.a.O., S. 68f

[71] Milnes und Hall nach Matheopoulos, H., Bravo. Berühmte Sänger und ihre großen Rollen, a.a.O., S. 280

„It should be remarked that all through his operas Verdi gave his heroines arias, but often experimented with the male parts, as Rigoletto, Paolo, Iago and Otello, Falstaff and Ford. Macbeth's dagger speech is his first such monologue, with its own nucleus of dramatic energy as opposed to mere stop-gap recitative."[72]

Entgegen traditionellen Introduktion begann der Bariton Macbeth den ersten Akt nicht mit der Kavatine, sondern mit einem Duett (I, 2); eine eigene Arie wurde ihm erst im vierten Akt zugestanden. Andererseits kam ihm die Aufgabe zu, sich mit neuartigen Passagen (I,3 und I, 11) auseinander zu setzen, die eine große emotionale Flexibilität und realistische Darstellungsgabe verlangten. Auch die Rolle des Tenors Macduff fiel in dieser Oper ungewöhnlich kurz aus; ihm wurde erst im letzten Akt eine eigene Arie zugestanden. David Kimbell stellt fest, wie wichtig Verdi diese Entscheidung war: „... he was not going to enlarge the role of Macduff to turn it into a plum tenor part to suit the Parisian management."[73]

Beide Fassungen der Oper MACBETH folgen auf den ersten Blick der seit Rossini bekannten Szenenorganisation. An mehreren Beispielen (I, 3; II, 1-4; IV, 4) konnte gezeigt werden, dass es Verdi innerhalb der musikalischen Kategorien gelang, diese Strukturen zurückzudrängen und durch einen kontinuierlichen dramatischen Verlauf auch zu einem geschlossenen formalen Ganzen zu gelangen.

Hierfür gibt es zwei Verfahren: Am Beispiel des großen Duetts (I, 13) wurde dies durch eine über alle drei Teile gleichbleibende monotone Deklamation der Singstimmen und die sukzessiv zunehmende harmonische Spannung möglich. Eine kurze, vom Charakter sehr unterschiedliche Nummernfolge (II, 1-4) erreichte die dramatische Geschlossenheit durch fortlaufende Kontraste und sich ähnelnde melodische Idiome.

Während die ersten beiden Akte relativ deutlich dem Standard folgten, zeigte sich im dritten und vierten Akt eine offenere Formgebung. Obwohl dies primär durch die dramaturgische Gesamtentwicklung bedingt war, konnte Verdi dennoch ausnutzen, dass der erste Eindruck, den sich Publikum und Sänger von einer Oper machten, immer mehr auf den Anfang des Werkes konzentriert war. Wenn Norbert Miller in seiner Untersuchung behauptet, dass Verdi bis zum UN BALLO IN MASCHERA (Rom 1859) auf dem alten Fundament der italienischen Oper komponierte, so trifft dies nur mit Einschränkung

[72] Godefroy, V., The dramatic genius of Verdi, a.a.O., S. 114
[73] Kimbell, D.R.B., Italian opera, a.a.O., S. 507

zu.[74] Wie hier aufgezeigt wurde, verwendete Verdi zwar noch die besagte konventionelle Gliederung, befreite sich aber bereits im Jahr 1847 auf einer Ebene, die sich vor allem dem aufmerksamen Hörer dieser Werke erschließt, von den traditionellen Vorgaben.

Letztlich kann das Konzept einer ästhetischen Befreiung an dieser Stelle kaum von dem politischen Deutungsbereich getrennt werden. Wenngleich die revolutionären Ziele sich in den meisten europäischen Ländern gleichen, sind sie in ihrer methodischen Durchsetzung doch an das nationalstaatliche Konzept gebunden. Dies gilt ohne Einschränkungen auch für den kulturellen Bereich. Der revolutionäre Umbruch in den ästhetischen Werkwelten konnte den Zeitgenossen nur vor dem Hintergrund einer homogenen kulturellen Traditionslinie nachvollziehbar und eben auch glaubwürdig erscheinen. Insofern hätte Richard Wagner schon den Bruch mit einer (nicht vorhandenen) deutschen Nationaloper benötigt. Verdi hingegen erscheint gegenüber Wagners Gesamtkunstwerk zu Unrecht „nur" als Reformator der italienischen Operntradition. Wegen der hier vorgelegten Analysen erscheint es mehr als fraglich, den Gegenwartsbezug seines Opernschaffens als konservativ abzutun. Vielmehr handelte es sich um eine naheliegende und notwendige Entscheidung, die vorgefundene Tradition der italienischen Oper im beschriebenen Sinne zu verändern. Warum dieser Prozess auch auf Bewahrung angelegt war, offenbart sich in der ganzen Tragweite kaum auf den ersten Blick. Vielleicht vermochte noch nicht einmal der Komponisten dies abzuschätzen - insofern sei hier an den schwierigen Erkenntnisprozess in Werfels Roman der Oper erinnert. Im Inneren aber drängt schon der MACBETH mit aller Kraft auf die Überwindung des Bestehenden zugunsten einer neuen und revolutionären Ästhetik. Durch die Gleichzeitigkeit mit anderen Transformationsprozessen musste sich ein nachhaltiger Koppelungseffekt ergeben, der Verdis Musik Sinnstiftung und Glaubwürdigkeit sichern sollte.

[74] Vgl. Miller, N., Deutsches Bildungsbürgertum und italienische Oper, in: Funkkolleg Musikgeschichte, SBB 8, a.a.O., S. 46ff.

7. Deutungsbereich Lebensweise (II) oder: LA TRAVIATA

7.1 Der bürgerliche Mäzen und die Enge der Kleinstadt

Folgt man einer Beschreibung Stendhals aus dem Jahre 1817, war das für Musiker so wichtige aristokratische Mäzenatentum trotz der einsetzenden Restaurationsphase in Italien deutlich im Rückgang:

> „Wir brauchen [für die Kunst] einen reichen und wollüstigen Fürstenhof: aber das werden wir nicht mehr erleben. Jeder versucht, ein paar Millionen auf die Seite zu bringen, um wenigstens als reicher Privatmann leben zu können, wenn er einmal in Ungnade fällt."[1]

Wie in Kapitel 4 gezeigt, hatte Giuseppe Verdi Glück. Er fand in dem reichen Kaufmann Antonio Barezzi einen bürgerlichen Gönner aus Busseto, der, einmal auf ihn aufmerksam geworden, Verdi zwischen 1832 und 1836 die musikalische Ausbildung in Mailand finanzierte - einer Stadt, die der Zeitgenosse Massimo D'Azeglio (1798-1866) als „florierend, reich und vergnügt"[2] bezeichnete. Hier wurde Verdi erstmals seine soziale und wirtschaftliche Situation vor Augen geführt. Aus dem während dieser Zeit geführten Briefwechsel lässt sich ersehen, wie stark seine finanzielle Abhängigkeit von Barezzi war. Ähnlich wie die Schreiben Mozarts an Michael Puchberg lesen sich Verdis Briefe wie regelrechte Bittschreiben. Die Tatsache, dass Barezzi Verdi die für ihn getätigten Ausgaben in einem Brief vom 15. Juli 1835 vorrechnete[3], interpretiert Julian Budden: „Wer eine Erklärung für Verdis späteres, beinahe manisches Streben nach Unabhängigkeit sucht, braucht nicht weit zu gehen. Nie mochte Abhängigkeit von anderen jemandem hassenswerter erschienen sein."[4]

7.2 "Galeerenjahre", eine neue Liebe und die Emanzipation von Barezzi

Die Karriere als Opernkomponist in Mailand wurde tatsächlich zum Akt der Befreiung für den jungen Verdi, sowohl von der kleinstädtischen Enge Bussetos als auch von der Vormundschaft des Antonio Barezzi. Noch begünstigt durch die Heirat Verdis mit der Barezzi-

---

[1] Stendhal, Rom, Neapel und Florenz, a.a.O., S. 69

[2] D'Azeglio zit. nach Kimbell, D.R.B., Verdi in the Age of Italian Romanticism, a.a.O., S. 17, Übersetzung nach engl. Text

[3] Vgl. Kap. 4, S. 106

[4] Budden, J., Verdi: Leben und Werk, a.a.O., S. 16f

Tochter Margherita (1814-1840) war der Kaufmann in den vorangegangenen Jahren mehr und mehr zu einer übermächtigen Vaterfigur geworden. Als „anni di galera" (Galeerenjahre)[5] bezeichnete Verdi selbst später diese Jahre, in denen er als Mensch und Komponist um gesellschaftliche Anerkennung und Selbständigkeit kämpfen musste. Es waren letztlich Erfahrungen, wie sie alle Künstler nach dem weitgehenden Ende des höfischen Musiklebens machen mussten.

So schrieb Giuseppe Verdi in einem Brief vom 12.5.1858: "Seit Nabucco hatte ich, wie man sagen kann, keine ruhige Stunde mehr. Sechzehn Galeerenjahre!"[6] Trotz dieses kritischen Rückblicks ist nicht zu verkennen, dass Verdi sich schon im Verlauf der 1840er Jahre mehr und mehr in Mailand etablierte. Insofern brachte NABUCCO zwar einerseits den Beginn harter Schaffensjahre, andererseits hatte er damit den endgültigen Durchbruch geschafft. Auch in der autobiographischen Skizze heißt es: „Man kann wahrlich sagen, dass mit dieser Oper meine künstlerische Laufbahn begann [...]."[7] Seit dem Fiasko seiner Opera buffa UN GIORNO DI REGNO (Mailand 1840) war Verdis Verhältnis zum Mailänder Publikum eher gespalten: „Es ist wahr, an der Scala hat es für den NABUCCO und die LOMBARDI einmal Beifall gegeben [...]. Kaum mehr als ein Jahr zuvor misshandelte jedoch dasselbe Publikum das Werk eines armen, kranken, jungen Menschen, der in Bedrängnis war mit gebrochenem Herzen von entsetzlichem Unglück," heißt es bei Verdi, ebenfalls zu einem späteren Zeitpunkt.[8]

Was war nach der erfolgreichen Premiere des OBERTO geschehen? Kurz zuvor, im September 1839, waren die Verdis in die Contrada di San Simone gezogen – eine durchaus gehobene Wohngegend. Die quartalsweise anfallenden Mieten verschlechterten die finanzielle Situation der Familie jedoch erheblich, so dass Verdi, der wegen der notwendigen Vorbereitungen der OBERTO-Premiere keinen Musikunterricht geben konnte, recht bald bei Antonio Barezzi um eine größere Summe nachfragen musste.[9] Vielleicht war dieser Betrag gegen Ende März 1840 aufgebraucht, vielleicht waren es aber auch andere Umstände, die Margherita Verdi dazu gebracht hatten, ihren

[5] Als Übersetzung findet sich in der deutschen Verdi-Literatur stets der Ausdruck „Galeerenjahre". Dabei sollte jedoch berücksichtigt werden, dass der umgangssprachliche italienische Ausspruch „... in galera" eigentlich „... im (bzw. ins) Gefängnis" meint.

[6] Copialettere, a.a.O., S. 572; Übersetzung nach ital. Text

[7] Verdi nach Weaver, W., Verdi. Eine Dokumentation, a.a.O., S. 12

[8] Verdi am 4.2.1859 nach Busch, H., Verdi Briefe, a.a.O., S. 64

[9] Vgl. S. 93

Goldschmuck ins Pfandhaus zu bringen.[10] Völlig unerwartet jedenfalls starb sie im Juni 1840 - nur rund acht Monate nach dem Sohn. Wenngleich die Umstände ihres Todes pathologisch ungeklärt bleiben, ist zu vermuten, dass der Verlust beider Kinder und die für eine Tochter aus reichem Hause völlig ungewohnten Lebensumstände mit Verdi in Mailand ihren Teil dazu beigetragen haben. Auch Barezzi litt furchtbar unter dem Verlust seiner Tochter. Am 22. Juni 1840 noch nach Mailand an das Sterbebett seiner Tochter geeilt, notierte er nach der Rückkehr in sein „libro di casa":

> „Durch eine furchtbare, den Medizinern wahrscheinlich unbekannte Krankheit, starb in Mailand, am Morgen des sogenannten Corpus Domini, in den väterlichen Armen, meine geliebte Tochter Margherita, in der Blüte ihrer Jahre und am Gipfel ihres Glücks, weil sie die treue Gefährtin des exzellenten Giuseppe Verdis war, Maestro di Musica. [...]"[11]

Es ist erstaunlich, dass der trauernde Vater weder hier noch anderweitig Klage über Margheritas Ehemann erhebt; immerhin war seine Tochter Verdi bereitwillig gefolgt und hatte nicht nur die Idylle der Kleinstadt im Herzogtum Parma gegen die lombardische Großstadt getauscht, sondern bereitwillig unstandesgemäße Wohn- und Lebensbedingungen in Kauf genommen.

Das unerschütterliche Vertrauen des Mäzens in seinen Schützling hatte sich durch dessen persönliche Misere eher noch gefestigt. Doch sollte es dauern, bis sich der „arme, kranke, junge Mensch" Verdi von diesem Unglück erholt hatte. Mailand, die Stadt, die ihn im familiären und - nach UN GIORNO DI REGNO - auch im beruflichen Werdegang enttäuscht hatte, mochte er dennoch nicht verlassen. Schließlich zu Recht, denn es war in erster Linie der grandiose Erfolg seines NABUCCO an der Scala, zu dessen Komposition ihn der Impresario Merelli nur mit Mühe überreden konnte, der Verdi zumindest die depressive Phase, von der viele Biographen berichten, überwinden ließ.[12] Eine der Hauptrollen in NABUCCO, die Partie die Abigaille, sang Giuseppina Strepponi (1815-97). Sie war bereits im Frühjahr 1839 – während der OBERTO-Proben - auf den jungen Verdi und seine ungewöhnliche Musik aufmerksam geworden.[13]

---

[10] Vgl. Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 101

[11] Barezzi nach Gatti, C., Verdi, Vol. 1, a.a.O., S. 171

[12] Vgl. hierzu die autobiographische Skizze Verdis, in: Weaver, W., Verdi – Eine Dokumentation, a.a.O., S. 11f oder den italienischen Originaltext in: Pougin, A., Vita aneddotica di Verdi, a.a.O., S. 44f

[13] Die Uraufführung am 17. November 1839 sang allerdings die englische Mezzosopranistin Mary Shaw (1814-1876). Dass sie die einzige Anfängerin in der

Giuseppina Strepponi kann zu den führenden Primadonnen des 19. Jahrhunderts gezählt werden. In einer oberitalienischen Musikerfamilie geboren, debütierte sie bereits 1834 in Luigi Riccis (1805-59) CHIARA DI ROSEMBERGH und feierte im Frühjahr 1835 in Triest ihren ersten Triumph mit Rossinis MATILDE DI SHABRAN.[14] Als Verdi sie am 21. Dezember 1841 in Mailand traf,[15] um gemeinsam die Rolle der Abigaille durchzugehen, gewann er sicher auch eine einflussreiche Fürsprecherin seiner neuen Oper. Doch hatte Giuseppina Strepponi schon ihren künstlerischen Zenit überschritten; zahllose Engagements und ein selbstausbeuterischer Lebenswandel hatten ihren Tribut gefordert. Phillips-Matz berichtet, dass sich die Strepponi sechs Tage vor der Premiere des NABUCCO noch auf Anordnung Merellis einer gründlichen ärztlichen Untersuchung unterziehen musste:

> „The doctors stated that [...] Strepponi had been afflicted with respiratory and stomach ailments, [...] that she had lost weight and that her once beautiful voice was weak, covered, and inadequate to the strain placed upon it. She could not perform, even when she put all her physical energy into singing."[16]

Doch sollte die Strepponi am 9. März 1843 die Uraufführung der neuen Verdi-Oper singen – nicht zuletzt aus ökonomischen Überlegungen, hatte sie doch ihre drei oder vier unehelichen Kinder und darüber hinaus einige Geschwister zu versorgen.[17] Zweifellos waren

---

OBERTO-Besetzung war, kritisiert die Mailänder Zeitung „La Fama": „Die Shaw, die zum ersten Mal im Theater auftrat, hat zwar Stimme und eine gute Aussprache, doch als Anfängerin, sowohl im Gesang wie in der Bühnenpraxis, ist sie für ein so bedeutendes Theater wie das unsere noch nicht geeignet." Dennoch gibt sich der Kritiker optimistisch: „Wenn die Sänger [...] sich besser aufeinander abstimmen, wird diese Oper gewiss in der Publikumsgunst steigen." Zit. nach: Weaver, W., a.a.O., S. 149. In den Wintermonaten des Jahres 1839 hatte Giuseppina Strepponi hingegen ein Engagement in Verona; dort erkrankte sie offenbar. Vielleicht war sie aber auch durch eine erneute Schwangerschaft eingeschränkt. Vgl. Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 122

[14] Vgl. GROVE OPERA, Artikel: Strepponi

[15] Die Strepponi befand sich auf der Durchreise bzw. auf der Heimreise von Venedig nach Genua. Vgl. Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 124

[16] Ebd., S. 125

[17] Dabei ging es nicht allein um die Sicherstellung des Lebensunterhalts, sondern um die Finanzierung einer gehobenen Ausbildung. In diesem Zusammenhang würdigt Verdis Librettist, Temistocle Solera, Giuseppina Strepponi: "Nachdem sie, nur zwei Jahre nach Studienbeginn im Konservatorium, ihren Vater durch einen frühzeitigen Tod verloren hatte, blieb sie weitere zwei Jahre dort, das heißt bis zu ihrem neunzehnten Lebensjahr, dem von dieser Anstalt festgesetzten Limit. [...] Gebildet und liebenswert in Gesellschaft, vorbildlich als Tochter und Schwester, hat sie sich großzügig ihrer ganzen Familie angenommen und lässt ihre heran-

die außerordentlichen Anforderungen, welche die Partie der Abigaille an die Interpretin stellt, von einer indisponierten Strepponi nicht zu bewältigen. In der allgemeinem Euphorie über den NABUCCO fiel das Urteil über die Interpretin der Abigaille dennoch milde aus. Die Strepponi hätte, so heißt es in der französischen Theaterzeitung ‚Glissons', „als Sängerin und Schauspielerin im NABUCCO zwar Wunderbares geleistet, sei aber dringend ruhebedürftig."[18] Für die Wiederaufnahme der Oper im Herbst wurde sie nicht mehr engagiert. Erst das totale Desaster in Palermo[19] während der Spielzeit 1845/46 ließ ihre Entscheidung reifen, im Februar des Jahres 1846 die aktive Bühnenkarriere zu beenden und sich im Oktober in der Pariser Rue de la Victoire 13 als Lehrerin niederzulassen; ihre Gesangsklasse für „Damen, professionelle Frauen und Amateure"[20] öffnete schließlich im November 1846.[21]

Zu einer engeren Bindung zwischen Giuseppe Verdi und Giuseppina Strepponi kam es wohl im Sommer 1847. Verdi hielt sich seit Juni wegen der Umarbeitung seiner LOMBARDI unter dem Titel JÉRUSALEME für die Aufführung in der Académie royale de Musique in Paris auf. Mit einiger Verwunderung wurde bald in Italien registriert, dass die Arbeiten - das Abfassen des französischen Textes und die notwendigen Änderungen in der Musik - ungewöhnlich lange dauerten. Sehr bald gab es erste Hinweise, „that Verdi had been seen `chez Strepponi'."[22] Allerdings half Strepponi ihm tatsächlich bei der Neufassung; Ursula Günther hat in diesem Zusammenhang „eine der romantischsten Entdeckungen der letzten Jahre gemacht."[23] Im Autograph der Oper findet sich ein Liebesduett, in dem jeweils die Handschriften Verdis und Strepponis alternieren. Abgesehen von geschäftlich bedingten Unterbrechungen lebte Verdi bis zum Juli 1849 zusammen mit Giuseppina Strepponi, deren Attitüde fast die einer Pariserin geworden war, in der französischen Hauptstadt. Aber auch Verdi profitierte:

---

wachsenden jüngeren Geschwister auf ihre Kosten in den besten Schulen erziehen." Solera zit. nach: Weaver, W., Verdi – Eine Dokumentation, a.a.O., S. 152

[18] Zit. nach Phillips-Matz, ebd., S. 126; Übersetzung nach engl. Text

[19] Nach Auskunft von Thomas G. Kaufman war sie in Palermo am Teatro Carolino verpflichtet und an folgenden Aufführungen beteiligt: LINDA DI CHAMOUNIX (Oktober 1844), LA VESTALE (November 1844), ERNANI (Dezember 1844), BELISARIO (März 1845).

[20] Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 214

[21] Vgl. GROVE OPERA, Artikel: Strepponi

[22] Phillips-Matz, ebd., S. 220

[23] Porter, A., Giuseppe Verdi, a.a.O., S. 268

„Tired from illness and from years of pushing himself far beyond his resources, the composer had clearly found a comfortable niche in Paris."[24]

Verdis neue Verbindung war bald kein Geheimnis mehr; im November 1847 kam es zu einem ersten Treffen zwischen seinem Ex-Schwiegervater Antonio Barezzi und Giuseppina Strepponi in Paris. Wieder in Busseto bedankte sich Barezzi in einem Brief vom 31.1. und 3.2. 1848 bei Verdi für den Aufenthalt und äußerte sich positiv über dessen neue Begleiterin:

„Seit meiner Rückkehr aus Paris habe ich es noch nicht einen Tag versäumt, allen Leuten von den großartigen Dingen zu berichten, die ich während meiner Reise sah, und von der Gastfreundschaft, die ich von Dir, Signora Peppina [Strepponi] und von anderen Freunden erfahren habe. [...] Du machst mir Hoffnung, dass ich von Signora Peppina einen Brief erhalten werden. Ich muss sagen, dass ich begierig darauf warte; richte ihr in der Zwischenzeit meine Grüße aus." [25]

Seit dem Sommer 1849 hielten sich die Strepponi und Verdi gemeinsam wieder in Italien auf. Schon im Mai 1848 hatte Verdi während eines kurzen Aufenthalts in Busseto das Landgut Sant' Agata in der Nähe Bussetos erstanden. Als Verwalter hatte er zunächst seine Eltern bestimmt, die dort im Juni des Jahres Quartier bezogen. Wohl um die streng katholischen Eltern zu schonen, die sehr gehofft hatten, zusammen mit ihrem Sohn auf Sant' Agata zu leben, zog das unverheiratete Paar offenbar den Palazzo Orlandi in Busseto vor.[26] Im August 1849 hielt sich Verdi dort auf, um die Komposition der LUISA MILLER (Neapel 1849) voranzutreiben, während Giuseppina Strepponi in Florenz ebenfalls privaten und geschäftlichen Angelegenheiten nachging. Gegen Anfang September 1849 bereitete sie sich schließlich auf den Wechsel nach Busseto vor. Als müsse sie, die mittlerweile das mondäne Leben gewöhnt war, sich für den bevorstehenden Wechsel in die italienische Provinzstadt Busseto Mut zusprechen und mögliche Einwände des Partners zerstreuen, versicherte sie Verdi in einem Schreiben vom 3.9.1849, „ [...] alles wird für mich in Ordnung sein, so lange nur Du bei mir bist."[27]

---

[24] Phillips-Matz, Verdi: A Biography, a.a.O., S. 220

[25] Barezzi nach Phillips-Matz, M.J., a.a.O., S. 222; Übersetzung nach engl. Text

[26] Verdi hatte den Palazzo bereits 1845 erworben. Er befindet sich - von Norden gesehen - auf der rechten Seite der via Roma; da dieser neoklassizistische Palazzo von dem Maler und Architekten Giuseppe Cavalli erbaut wurde, wird er auch als Palazzo Cavalli bezeichnet. Vgl. Mingardi, C., Con Verdi nelle sua terra. Cremona 1994, S. 50

[27] Strepponi nach Phillips-Matz, ebd., S. 251; Übersetzung nach engl. Text

In der Gegenwart zeugen nur noch die kostbaren Arkaden und neoklassizistischen Fassaden der etwa zwei Dutzend Palazzi entlang der einzigen Hauptstraße, der via Roma, vom Reichtum Bussetos, deren kleinstädtischen Charakter die Einwohnerzahl belegt, die zu keinem Zeitpunkt der Geschichte Bussetos einige Hundert überstiegen haben wird. Bereits im Mittelalter hatten die Adligen von Pallavicino die Siedlung Busseto zum Mittelpunkt einer florierenden Grafschaft gemacht und zahlreiche kulturelle und ökonomische Unternehmungen gefördert. „Busseto was a little fortress of culture and commerce," urteilt Mary Jane Phillips-Matz.[28] Doch weder das Vorhandensein zweier Bibliotheken, verschiedener Banken, eines Krankenhauses oder die Existenz der hier schon angesprochenen Philharmonischen Gesellschaft, vermochten die Strepponi vor ihrer Abreise im September 1849 darüber hinwegtäuschen, dass ihr sowohl die fehlende Anonymität von Paris' als auch die bürgerlichen Moralvorstellungen in der kleinstädtischen Enge Bussetos große Schwierigkeiten bereiten würden.

Wie die meisten Biographen geht auch der Österreicher Robert Widl in seinem 1997 erschienen Briefroman „Frauen um Verdi" hinsichtlich des Umzugs nach Busseto von einer einvernehmlichen Entscheidung aus, die Verdi und Strepponi offenbar nicht zuletzt aus Liebe zu Italien trafen:

> „Aber so wunderschön es auch Giuseppina und Giuseppe in ihrem idyllischen Nest in Passy [bei Paris] finden, die Sehnsucht nach der Heimat wird in ihnen übergroß. Endlich, im September 1849, ist es soweit: Beide, die bereits wie ein Ehepaar zusammenleben, übersiedeln nach Busseto, in die unmittelbare Nachbarschaft von Antonio Barezzi [...]."[29]

Einmal abgesehen davon, dass insbesondere Verdis Rückkehr primär aus geschäftlichen Gründen erfolgte - immer wieder gab es von Paris aus Schwierigkeiten und Missverständnisse mit dem Verlagshaus in Mailand[30] -, steht diese romantische Auffassung Widls in deutlichem Widerspruch zu neueren biographischen Erkenntnissen. „There is no solid evidence, though, that he intended to go on living with her", konstatiert beispielsweise Phillips Matz.[31] Selbst Strepponis Besuch in Busseto kam Verdi nach Ansicht von Phillips-Matz eher ungelegen.[32]

---

[28] Phillips-Matz, Verdi: A Biography, a.a.O., S. 24

[29] Widl, R., Frauen um Verdi. Mühlacker 1997. S. 143f

[30] Vgl. Brief an Ricordi vom 14. März 1849; in: Perfetti, N., Giuseppe Verdi a Como nel primo centenario della nascita 1813-1913. Como 1913, S. 12

[31] Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 250

[32] Vgl. ebd.

Vielleicht wollte er sich nach dem Misserfolg seiner Oper IL CORSARO (Triest 1848) wieder ungestört auf seine Arbeit konzentrieren. Auch wusste er, dass der Aufenthalt einer unverheirateten Dame im Palazzo Orlandi, die darüber hinaus Mutter mehrer unehelicher Kinder war, für erhebliche Unruhe in der Kleinstadt Busseto sorgen würde. Dessen ungeachtet scheint sich Verdis mögliche negative Einstellung über die Fortführung der Partnerschaft nach der Ankunft Giuseppina Strepponis am 14. September 1849 vollständig geändert zu haben.

Verdi sollte die Erwartungen seiner Angehörigen, Verwandten und Mitbürger in Busseto enttäuschen. Noch im Frühsommer hatten seine Eltern für die bevorstehende Rückkehr das Bett ihres Sohnes von Busseto nach Sant' Agata schaffen lassen - sein Einzug im Palazzo Orlandi und die folgende Anwesenheit Giuseppina Strepponis sollten der Anfang einer zunehmenden Entfremdung vor allem zwischen Vater und Sohn sein. Ein erster Höhepunkt war sicherlich erreicht, als der Komponist seine Eltern im Frühjahr 1851 fast zwingen musste, Sant' Agata zu verlassen:

> „Verdi decided to cut himself off from his parents in January 1851, when he engaged the notary Ercolano Balestra to draw up a document of legal separation from them. (Twenty years later, when he urged the soprano Teresa Stolz to do the same, he called the act 'emancipation')."[33]

Für Verdi und seine Lebensgefährtin glich der Wechsel in das etwa drei Kilometer von Busseto entfernte Landgut fast einer Flucht, denn die Zustände in der Kleinstadt waren insbesondere für Giuseppina Strepponi unerträglich geworden. Von den Bewohnerinnen und Bewohnern Bussetos geächtet und in der Öffentlichkeit immer wieder mit Schimpfworten bedacht, hatte sie sich schließlich völlig in den Palazzo Orlandi zurückgezogen.[34]

Mary Jane Phillips-Matz, die sich mehrere Jahre in der oberitalienischen Ebene aufhielt, dokumentiert einige interessante mündliche Überlieferungen:

> „It is a local tradition that someone threw stones at the windows of Palazzo Cavalli. According to the Barezzi descendants, Giovannino reproached his brother-in-law for having brought home a prostitute. We do not know

[33] Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 279; vgl. auch die Seiten 281ff.

[34] Phillips-Matz (ebd., S. 253) bestätigt die verbreitete Annahme, dass Giuseppina Strepponi öffentlich - wenngleich im Schutze der Nacht - beleidigt wurde: „As we know from her diaries of the 1860s and from his letters of the 1840s and 1860s [...] the city's [Busseto] ostracism of her made itself felt everywhere, even at night, when people shouted epithets from the arcades and cafés below."

whether she was able to go to the local parish church or had anyone, apart from Verdi, Muzio, and the servants, to whom she could speak on a daily basis."[35]

Die Heftigkeit solcher Reaktionen und Anschuldigungen mag nicht als einzige Ursache verletzte bürgerliche Moralvorstellungen haben. Vielmehr war die Verbitterung der Bürger über Verdis Verhalten zu groß. Wahrscheinlich war man immer noch der Auffassung, Verdis Karriere als Opernkomponist sei hausgemacht. Ungeachtet der Rolle seines Mäzens, Antonio Barezzi, und ungeachtet der Streitigkeiten anlässlich der Wahl Verdis zum Maestro di musica im Jahre 1836 schulde der Komponist Busseto Dankbarkeit. Vielleicht, weil man ihn 1838 hatte gehen lassen? Verdis Nonkonformismus erschien den Einwohnern jedenfalls als Affront.

Als Verdi und Strepponi schließlich am 1.Mai 1851 das Gut Sant' Agata bezogen, hatte die ehemalige Sopranistin rund sechzehn Monate in Busseto gelebt und die Kleinstadt nur für einige kurze Reisen nach Pavia und Florenz verlassen. Allerdings sollte auch dieser Schritt noch keine völlige Beruhigung der Verhältnisse bringen. Zwar waren Verdis ehemaliger Schwiegervater und Mäzen, Antonio Barezzi, und Giuseppina Strepponi bereits 1847 in Paris zusammengetroffen; Strepponis Aufenthalt in Busseto hatte offenbar die Haltung Barezzi geändert. Das Paar hatte sich zum Jahreswechsel 1851/52 wieder für einige Wochen in Paris aufgehalten, als sie dort ein Brief Barezzis erreichte, in dem er offenbar heftige Vorwürfe erhob. Ein längeres Antwortschreiben an Barezzi, in welchem er sich gegen den Vorwurf, in einer wilden Ehe zu leben, rechtfertigte, sollte Verdis endgültige Loslösung von seinem Mäzen einleiten:

„Paris, 21. Januar 1852. Liebster Schwiegervater, nachdem ich so lange gewartet hatte, glaubte ich nicht, dass ich von Ihnen einen so kühlen Brief bekommen würde, in dem es auch noch eine, wenn ich mich nicht täusche, recht kränkende Stelle gibt. Trüge dieser Brief nicht die Unterschrift Antonio Barezzi, das ist die meines Wohltäters, so hätte ich sehr heftig geantwortet oder ich hätte überhaupt nicht geantwortet; da er aber diesen Namen trägt, den zu achten mir immer Pflicht sein wird, will ich Sie nach Möglichkeit zu überzeugen versuchen, dass ich solchen Tadel nicht verdiene [...]. In meinem Haus lebt eine freie, unabhängige Dame, die wie ich die Einsamkeit liebt und ein Vermögen besitzt, das sie vor jeder Not schützt. Weder ich noch sie sind irgendwem über unser Tun Rechenschaft schuldig; andererseits aber - wer weiß denn um die Beziehungen zwischen uns, um unsre Geschäfte? Um unsre Verbindung? Oder um die Rechte, die ich über sie habe und sie über mich, wer weiß, ob sie meine Frau ist oder nicht? Und wer

[35] Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 253

weiß, welches in diesem besonderen Fall die Gründe sind, was der Gedankengang, dass wir davon nichts mitteilen wollen? Wer weiß denn, ob das gut oder schlecht ist? Warum sollte daran nicht auch Gutes sein können? Und wenn es auch etwas Schlechtes wäre, wer hat das Recht, den Bannfluch gegen uns zu schleudern. Ich will sogar sagen, dass sie in meinem Haus den gleichen und noch größeren Respekt finden muss als ich und dass es daran niemand fehlen lassen darf, mit welcher Ausrede immer; und dass sie schließlich darauf jeden Anspruch hat, sowohl wegen ihrer Haltung wie wegen ihrer Geistigkeit und wegen ihres besonderen Entgegenkommens allen gegenüber. [...] Mit dieser langen Auseinandersetzung habe ich nur sagen wollen, dass ich meine Freiheit verlange, weil darauf alle Menschen ein Recht haben und weil sich meine Natur dagegen empört, es anders zu halten. [...] G. Verdi"[36]

7.3 Verdis TRAVIATA: ein Musikbeispiel im Deutungsbereich Lebensweise

7.3.1 Die autobiographischen Elemente

Am 6.März 1853 wurde im Venezianischen Teatro La Fenice Verdis Oper LA TRAVIATA uraufgeführt. Als Vorlage für dieses Werk diente Verdi der 1848 unter dem Titel „La Dame aux Camélias" (Die Kameliendame) veröffentlichte Roman Alexandre Dumas des Jüngeren (1824-1895). Es handelte sich um einen aktuellen Gegenwartsstoff, der den Leidensweg einer schwindsüchtigen Edelkurtisane thematisiert, die auch an den Widersprüchen der bürgerlichen Gesellschaft zugrunde geht. Die Dramatisierung der Kameliendame für die Theaterbühne nahm Dumas zwar umgehend vor, äußere Umstände verzögerten jedoch die Aufführung bis zum 2. Februar 1852.[37] Unter den Premierengästen am Théâtre du Vaudeville in Paris befanden sich auch Giuseppina Strepponi und Giuseppe Verdi, der nur wenige Tage zuvor den eben zitierten Brief an Antonio Barezzi verfasst hatte. Vielleicht entschloss sich Verdi - unter dem Eindruck der wegen der Liaison mit Giuseppina Strepponi erhobenen Vorwürfe seines Mäzens - unmittelbar nach dem Besuch der Premiere, Dumas' „La Dame aux Camélias" für die Opernbühne zu bearbeiten. Phillips-Matz zufolge soll Verdi noch im Februar 1852 - ohne ausgearbeitetes Szenario oder Libretto - mit der Komposition begonnen haben. Als möglicher Beleg dient hier allerdings nur eine kolportierte Äußerung Verdis ge-

[36] Verdi nach: LA TRAVIATA, Texte, Materialien, Kommentare, hrsg. von Csampai, A., Holland, D., Reinbek b. Hamburg 1983, S. 192f

[37] Vgl. Dumas, A., À propos de la Dame aux camélias, in: LA TRAVIATA, hrsg. von Csampai, A., Holland, D., a.a.O., S. 147

genüber seiner Adoptivtochter Maria Verdi.[38] Auch wenn es keine Quellen über mögliche persönliche Beweggründe Verdis gibt, liegt es doch auf der Hand, einen Zusammenhang zwischen der Entscheidung, das bürgerliche Gesellschaftsdrama um die Kurtisane Marguerite Gautier für die Opernbühne zu bearbeiten, und seinen damaligen Lebensumständen herzustellen. Könnte LA TRAVIATA nicht als Verdis musikalische Aufarbeitung, Sublimierung und damit zugleich als eine innere Befreiung von den erhobenen Vorwürfen gedeutet werden? Der amerikanische Musikwissenschaftler Charles Osborne äußert sich über private Beweggründe Verdis:

> „If one wishes to search for some extra-aesthetic reason for the composer's interest in *La Dame aux camélias*, it is to Giuseppina Strepponi that one's attention should be directed. At the time when he made the acquaintance of the play, Verdi's relationship with Giuseppina was scandalising the citizens of Busseto to such an extent that his father-figure, Antonio Barezzi, felt obliged to write rebuking him for his thoughtless behaviour. It is quite possible that Verdi saw in the play something of the emotional truth of his own situation, with Giuseppina, mother of two illegitimate children [...]."[39]

Zwar räumt Osborne immerhin die Möglichkeit eines direkten Zusammenhanges zwischen LA TRAVIATA und der persönlichen Biographie des Komponisten ein, geht jedoch im weiteren Verlauf seines Textes nicht weiter auf diese Problematik ein, da er ihr, wie er ja deutlich zu verstehen gibt, keinerlei ästhetisch-werkimmanente oder gar sozialkritische Bedeutung beimisst. In dem oben angesprochenen Briefroman „Frauen um Verdi" unternimmt es allerdings Robert Widl, der Frage nach möglichen persönlichen Beweggründen Verdis, den Dumas-Stoff für die Opernbühne zu bearbeiten, erstmals genauer nachzuspüren. Im Prinzip benutzt der Autor eine Technik, die bereits für Franz Werfels VERDI Roman konstitutiv war. Festzuhalten

---

[38] Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 303

[39] Osborne, C., The Complete Operas of Verdi, a.a.O., S. 268; Dass Osborne nur zwei uneheliche Kinder nennt, mag gegenüber den hier auf S. 162 gemachten Angaben verwundern. In einer Fußnote merkt Osborne ferner an: „One, a boy, is known to have been still alive in 1849, aged eight. The other probably died in infancy." Vgl. ebd. Zur Klärung mögen vielleicht folgende Hinweise beitragen: Offensichtlich wurde Strepponi sowohl 1839 als auch 1840 von einem Kind entbunden, die nur wenige Wochen nach der Geburt in ein Waisenhaus gegeben wurden. Vgl. Phillips-Matz, M.J., ebd., S. 121f. Somit bleiben zwei weitere Geburten, nämlich das erste Kind, ein Junge namens Camillo Luigi, geb. im Januar 1838 in Turin, und das vierte Kind, Adelina, geb. am 4.11.1841 und gest. am 4.10.1842. Insofern ist zwar verständlich, wenn Strepponi selber sich als Mutter von zwei Kindern bezeichnet, korrekt jedoch, wie auch Phillips-Matz (ebd., S. 126) betont, ist dies nicht. Zumindest mag es Osbornes Angaben erklären.

ist, dass es praktisch keine Quellen gibt, die Widl über derart persönliche Entscheidungsmomente des Komponisten Auskunft erteilt hätten. Somit schöpft er in bester Werfel-Tradition die bekannten Fakten und Briefdokumente aus, um dann mit Einfühlungsvermögen offene Fragen zu der Beziehung Verdis zum weiblichen Geschlecht aufzuhellen. Seine Professionalität als Psychologe mag dazu geführt haben, dass seine Überlegungen nur an wenigen Punkten spekulativ erscheinen und daher auch für die Verdi-Forschung von Interesse sein könnten.

Hinsichtlich der Entscheidungsprozesse um LA TRAVIATA bündelt Robert Widl das oben erwähnte Schreiben Barezzis vom Januar 1852 und den Hass der Einwohner Bussetos stärker, so dass die zeitliche und räumliche Differenzierung entfällt. Steinewerfend und mit wütenden Schreien erscheint eine tobende Menge vor dem Palazzo Cavalli und erzwingt schließlich Verdis Zusage, die Stadt zusammen mit Giuseppina Strepponi umgehend zu verlassen. Noch vor der erzwungenen Abreise erkrankt Giuseppina Strepponi - wie Dumas Romanheldin - an Schwindsucht.[40] Unmittelbar nach dem Zwischenfall in Busseto kommt es im Roman zu einem bezeichnenden Dialog zwischen Giuseppe Verdi und Giuseppina Strepponi:

„Ja", erwidert sie. „Es ist wahr. Ich bin eine Konkubine geworden, deine ... Konkubine!"

„Still! Wie du sprichst!"

„Vor Gott bin ich deine Frau. Vor der Welt jedoch nichts als eine ausgehaltene Frau."

„Ich will das nicht hören, Giuseppina. Wir werden eben heiraten."

„Die Bedingungen von Dumas sind erfüllt."

„Wovon sprichst du, Liebste?"

„Von Alexandre Dumas dem Jüngeren, erinnerst du dich nicht?"

„Ich weiß nicht, worauf du anspielst, mein Herz."

„An jenen Abend im Palais Rothschild. Alexandre Dumas sagte zu uns ..."

[40] Widl, R., Frauen um Verdi, a.a.O., S. 145f. Der chronologische Rahmen ist bei Widl nicht immer genau nachvollziehbar. Vermutlich datiert er dieses Ereignis auf den Jahreswechsel 1852/53.

„Wenn du Marie Alphonsine meinst, die wahrscheinliche Geliebte dieses Mannes ... er will doch nicht, dass ich eine Oper daraus mache ..."

„Doch! Weil die Bedingungen nämlich erfüllt sind! [...]

„Wenn ein solcher Komponist selbst eine liebt wie diese ... eine, die einmal gestrauchelt war, eine, die selber schwindsüchtig wurde wie ... Marie Alphonsine ..." [...]

„Du warst nie und nimmer eine Kurtisane!"

„Drei uneheliche Kinder von zwei verheirateten Vätern. Für die Bürgerseelen und deren Moral bin ich nun einmal eine leichtlebige Frau!"

„Nein Giuseppina! Nein und abermals nein! Der Impresario hatte dich damals verführt!" [...]

„Nein. Ich werde dir nicht das Ja-Wort geben. Marie Alphonsine verweigerte es ihrem Geliebten auch, weil sie schwindsüchtig war."

„Du wirst wieder gesund, ganz gewiss, Giuseppina."

„Vielleicht ... Du musst ihre Geschichte vertonen, du musst aus dem Leben der Marie Alphonsine eine Oper machen."[41]

Es muss offen bleiben, ob Giuseppina Strepponi sich jemals gegenüber Verdi als Kurtisane bezeichnet hat. Historisch verbürgt sind ihre unehelichen Kinder.[42] So hatte sie zwischen Januar 1838 und November 1841 einen Jungen und zwei, vielleicht aber auch drei Mädchen geboren. Offenbar stammten auch mindestens zwei der Kinder von dem Turiner Impresario Camillo Cirelli. Dass diese Kinder Giuseppina Strepponis - wie Widls Verdi es in der zitierten Passage glaubhaft zu machen versucht - unter Ausnutzung einer beruflichen Abhängigkeit gezeugt wurden, ist nicht zu verifizieren. Luigi Antonio Strepponi wurde im Januar 1838 geboren; Camillo Cirelli erkannte die Vaterschaft an. Vertraglich verbunden war die Sängerin jedoch in dem betreffenden Zeitraum mit dem Impresario Alessandro Lanari in Florenz.[43]

Zwar ist richtig, dass Giuseppina Strepponi immer wieder unter einer schweren Bronchitis litt; Hustenanfälle hatten sie gezwungen, ihre aktive Karriere zu beenden - allerdings hatte sich ihr Gesundheitszu-

[41] Widl, R., Frauen um Verdi, a.a.O., S. 147f
[42] Vgl. Anm. 17
[43] Vgl. Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 120

stand bereits Mitte der 40er Jahre soweit gebessert, dass die in Robert Widls Roman angesprochene Schwindsucht, die sich angeblich erst mit dem nachhaltigen Erfolg der Oper LA TRAVIATA bessert, wenig wahrscheinlich ist.[44] Die offenkundige Nachlässigkeit in der Darstellung der historische Fakten erfolgt bei Widl dennoch nicht um einer oberflächlichen Effekthascherei willen. Vielmehr versucht der Autor, psychologische Momente in dem Entscheidungsprozess Verdis für seine neue Komposition deutlich zu machen.

Das aus dem Briefroman zitierte Gespräch rekurriert im Kern auf einen vorangegangenen, ebenfalls völlig fiktiven Dialog, der offenbar in Paris stattfand - irgendwann im Sommer 1852. Giuseppina Strepponi war es damals scheinbar gelungen, Verdi zur Teilnahme an einer Gesellschaft im Salon des Pariser Bankiers James Meyer Rothschild (1792-1868) zu bewegen. Im Verlauf des Abends lässt es Robert Widl zu einer längeren Unterhaltung der beiden mit Alexandres Dumas kommen. Als Verdi dabei eher beiläufig die italienische Bezeichnung - Traviata - für eine Kurtisane nennt, findet Dumas sofort deutliche Worte: „Monsieur Verdi, sollten sie in Versuchung geraten, einen Opernstoff daraus zu machen ... Ich beschwöre Sie: tun Sie es nicht! Dieses Leben ist zu kostbar, um es der Neugierde eines sensationslüsternen Publikums preiszugeben."[45] Sofort kritisiert Strepponi den Dichter wegen seiner eigenen Theaterfassung des Romans, der schließlich die Möglichkeit einer Vertonung einräumen muss - allerdings nur unter der Voraussetzung „es käme ein Komponist, der Mitleid hätte mit Marie Alphonsine, [...] vielleicht weil er selbst eine liebt ... wie diese ... eine, die einst auch gestrauchelt ist, weil selber schwindsüchtig geworden durch dieses schwindsüchtige, verlogene Leben [...]."[46] Nachdem Alexandre Dumas zu Beginn des fiktiven Gespräches noch vorsichtige Zurückhaltung übt, wenn er fast geheimnisvoll einräumt, er habe seine Titelheldin „möglicherweise" persönlich gekannt, lässt Robert Widl ihn am Ende des Dialogs ohne Umschweife zugeben, dass autobiographische Erfahrungen verarbeitet wurden und nun mittels Roman und Schauspiel einer breiten Öffentlichkeit preisgegeben sind.

---

[44] Vgl. ebd., S. 126; Hier findet sich auch die brisante Annahme, dass Giuseppina in dem besagten Zeitraum von Verdi schwanger war. Das am 14.April 1851 geborene Mädchen (Santa Streppini?) wurde - vielleicht um eine weitere Eskalation in Busseto zu vermeiden und Verdis Karriere nicht zu beeinträchtigen – vielleicht vor dem Ospedale Maggiore in Cremona ausgesetzt. Vgl. auch die Hinweise auf Santa Streppini, ebd., S. 289ff.

[45] Widl, R., Frauen um Verdi, a.a.O., S. 138

[46] Ebd., S. 139

Robert Widl demonstriert am Verhalten Dumas' die ambivalente Haltung des romantischen Künstlers zu der Frage, ob ureigenste Gedanken und Empfindungen allgemein zugänglich zu machen sind. Tatsächlich will sich Dumas in dem Dialog mit Verdi und Strepponi einerseits als Volkstribun, Mahner und Prophet verstanden wissen, wenn er konstatiert: „Da die Gesellschaft verändert gehört, ist es die vornehmste Aufgabe des Künstlers mitzuwirken, dass diese Gesellschaft eben auch tatsächlich verändert wird"[47], andererseits graut ihm vor dem Gedanken, die Seelenzustände seiner Protagonistin einem sensationslüsternen Publikum preiszugeben.

Dumas' Dichtung resultiert wegen seiner Liebe zur Pariser Kurtisane Alphonsine Plessis aus einer konkreten Lebenssituation. Die ästhetische Sublimierung und Verarbeitung einer enttäuschten oder - wie im Fall Strepponi und Verdi - durch das gesellschaftliche Umfeld verurteilten Liebe war lange vor Dumas zu einem festen Topos in der Kunst- und Literaturkritik geworden. Der Hinweis auf Goethes unglückliche Liebe zu Charlotte Buff in Wetzlar, die sich zweifellos in seinem „Werther" (Leipzig 1774) widerspiegelt, mag hier hinreichen.

Wenn Dumas am Ende des fiktiven Gesprächs mit Verdi und Strepponi resümiert: „Ich musste mir das alles von der Seele schreiben."[48] ist sicherlich ein persönlicher Zweck angesprochen. Nach Auffassung des Psychologen Robert Widl gelingt Dumas, indem er seine intensivsten inneren Erlebnisse künstlerisch gestaltet, offenbar etwas, was empfindsame Seelen auf dem rationalen Erkenntnisweg kaum erreichen, eine innere Befreiung und Loslösung. Dieser Vorgang kann, psychoanalytisch gesehen, allerdings nur funktionieren, wenn die Inhalte auch nach außen getragen werden – schließlich leidet Dumas' Kameliendame an den gesellschaftlichen Strukturen. Hier beginnt der überindividuelle Zweck der Dichtung und die zuweilen nicht unschmeichelhafte Rolle des Dichters als „Volkstribun, Mahner und Prophet".Die literarische und dramatische Umsetzung seiner persönlichen Erfahrung will Widls Dumas auf keinen Fall als flüchtige Unterhaltung verstanden wissen will. Vielmehr lotet er vor Hintergrund eines fragwürdigen sozialen Milieus feinste Schattierungen in den Seelenzuständen seiner Protagonisten aus, die einem vordergründigen Erfassen unzugänglich bleiben. Im Roman wirkt Dumas' Widerstand gegen eine Opernvertonung insofern glaubwürdig, als die hektischen Produktionsbedingungen der damaligen Opernpraxis kaum eine kontemplative Versenkung in den Stoff erwarten ließ.

[47] Widl, R., Frauen um Verdi, a.a.O., S. 136
[48] Ebd., S. 139

Im Roman sind die Bedingungen Dumas', von denen Giuseppina Strepponi nach den Ausschreitungen gegen ihre Person spricht, erfüllt; sie erleidet ein ähnliches Schicksal wie die Dumas' Protagonistin. Doch leistet eine solche These, um mit den Worten Hubert Stuppners zu sprechen, „nicht dem Biographismus Vorschub und erregt den Verdacht, dass Kunst eine Angelegenheit von Gesundheit und Krankheit sei"?[49] Oder will Robert Widl damit nur sagen, dass Verdi – in seiner Funktion als Volkstribun – sich auch etwas von der Seele schreiben wollte? Die Verdi-Forschung liefert dazu keine Hinweise. Ihr scheint das Eis in dieser Frage, ob und inwiefern das persönliche Schicksal des Komponisten und seiner Lebensgefährtin eine Rolle für die Vertonung des Dumas-Sujets spielt, schlichtweg zu dünn. Wenn es allerdings eine solche Motivation Verdis gab, wird sie sich kaum mit einem einfachen Modell in der TRAVIVATA nachweisen lassen. Eine Oper, die Dumas Forderungen nicht in das geistige Potential ihrer Musik transformiert, würde sich gegenüber Dumas schuldig machen – auch wenn es in diesem Zusammenhang nur um eine Figur aus dem Roman „Frauen um Verdi" handelte.

7.3.2 Hinweise zur Komposition

In der Einleitung seiner Materialien zur LA TRAVIATA bemerkt Attila Csampai, dass Giuseppe Verdi mit dem einzigen Kommentar, den er zur Wahl des Traviata-Stoffes abgab, „die Kontroversen um das Für und Wider eines solchen Sujets [...] nicht gerade klärend beeinflusst habe." [50] Csampai bezieht sich dabei auf einen Brief, den Verdi am Neujahrstag 1853 an seinen Freund, den neapolitanischen Kaufmann und Musikliebhaber Cesare De Sanctis (gest.1881)[51] schrieb:

> „Ich wünschte nichts sehnlicher, als ein gutes Libretto zu finden, und das heißt einen guten Dichter. Das brauchen wir dringend. Ich verheimliche Euch jedoch nicht, dass ich nur ungern Libretti lese, die man mir zuschickt. Es ist unmöglich oder fast unmöglich, dass ein anderer errät, was ich wünsche. Ich wünsche neue, grandiose, schöne, abwechslungsreiche, gewagte - und zwar

[49] Stuppner, H., La Traviata oder: die sinnliche Aufdringlichkeit von Musik, in: Metzger/Riehn [Hrsg.], Musik Konzepte 10. München 1979, S. 38

[50] Vgl. Csampai, A., Violetta Valéry - Leidensweg einer Kurtisane, in: LA TRAVIATA, Texte, Materialien, Kommentare, hrsg. v. dems., Holland, D., Reinbek bei Hamburg 1983, S.10

[51] Das genaue Geburtsdatum Cesare De Sanctis ist nicht bekannt. Da der neapolitanische Librettist Salvatore Cammarano noch während der Arbeit an Verdis Oper IL TROVATORE (Rom 1853) gestorben war, hatte De Sanctis den jungen Dichter Leone Emanuele Bardare empfohlen; dieser vervollständigte das Trovatore-Libretto und nahm letzte Korrekturen vor.

> gewagt bis hart an die Grenze, mit neuartigen Formen etc. etc. - und zugleich vertonbare Stoffe [...]. Für Venedig mache ich La Dame aux Camélias, die vielleicht den Titel Traviata erhalten wird. Ein zeitgenössisches Thema. Ein anderer würde es vielleicht nicht gewagt haben wegen der Sitten, wegen der Zeiten und wegen tausend anderer Skrupel ... Ich mache sie mit großem Vergnügen. Alle schrien auf, als ich vorschlug, einen Buckligen auf die Bühne zu bringen. Nun, ich war glücklich, den Rigoletto zu schreiben, und ebenso war es bei Macbeth etc. [...]"[52]

Auch wenn Verdi sich in der ersten Hälfte des Briefes nicht ausdrücklich auf LA TRAVIATA bezieht[53], entstehe doch - so Csampai weiter - der Eindruck, „er habe Dumas' Schauspiel nur um des Überraschungseffekts willen, also nur wegen seiner Andersartigkeit, seiner provozierenden Aktualität, komponiert."[54] Dem ist insofern zuzustimmen, als das Kalkül des Komponisten eben nicht lautete, der bürgerlichen Gesellschaft, die seine Beziehung zu Giuseppina Strepponi nicht anerkennen wollte, nunmehr den Spiegel vorzuhalten, „indem er einen Stoff veropert habe, der [...] seine Opernkonzeption [...] ins Privatistisch-Unverbindliche verkehrt und nur noch einen wehleidigen Blick auf das dekadente Innenleben kleinbürgerliche Existenzen gewährt."[55]

Allerdings vermag die Briefstelle - entgegen der Auffassung Csampais - doch einen sehr deutlichen Hinweis auf Verdis Beweggründe in der Sujetwahl abzugeben. Entgegen der Annahme, die persönliche Biographie habe den Ausschlag gegeben, erweckte Dumas' Dichtung offenbar nur deshalb sein Interesse, weil die Figur der Kameliendame erwarten ließ, dass diese Rolle mit den stärksten nur denkbaren Gefühlen ausgestattet werden konnte. Die Tatsache, dass es sich bei seiner Protagonistin um eine von der bürgerlichen Gesellschaft Verstoßene handelte, interessierte Verdi primär wegen der beabsichtigten Bühnenwirkung - und nicht wegen des vergleichbaren Schicksals seiner Gefährtin.

Nicht zufällig spricht Verdi zwei andere Werke an. In der nur zwei Jahre zuvor komponierten Oper RIGOLETTO etabliert er den Titelträger zunächst in seiner gesellschaftlichen Funktion und Rolle als hässlichen und boshaften Hofnarren, nur um dann mit sezierender

---

[52] Verdi an De Sanctis, zit. nach: Weaver, W., Verdi. Eine Dokumentation, a.a.O., S. 184; Cesare De Sanctis, der üblicherweise als Vermittler zwischen Verdi und Leone E. Bardare, hatte Verdi wahrscheinlich ein neues Bardare-Libretto empfohlen; im ersten Abschnitt des Briefes bezieht sich Verdi offensichtlich hierauf.

[53] Vgl. Anm. 49

[54] Csampai, A., Violetta Valéry - Leidensweg einer Kurtisane, a.a.O., S. 10

[55] Ebd., S. 11

Schärfe eine zarte menschliche Seele unter der kruden Oberfläche hervorzuheben. Natürlich kündigt sich diese Entwicklung schon in Verdis MACBETH und insbesondere in der Figur der Lady an. Dass Verdis neues dramatische Denken, allein das Individuum ins Zentrum seiner Ästhetik zu rücken, in besonderem Maße an die gleichzeitige Erweiterung der musikalischen Ausdrucksmittel gebunden war, wurde bereits gezeigt.

Im Unterschied zur Kameliendame sind die MACBETH und RIGOLETTO betreffenden Überlegungen ausführlich in seiner Korrespondenz – insbesondere mit seinem Librettisten Francesco Maria Piave, der für beide Werke das Libretto schuf - dargelegt.[56] Ohne Zweifel ist dieser neue Ansatz vollständig auf LA TRAVIATA übertragbar. Warum hätte Verdi auch ein Konzept, das sich als überaus erfolgreich herausgestellt hatte, nach so kurzer Zeit aufgeben sollen? Ferner bearbeitete wieder Piave das Sujet der Kameliendame; ihm musste der Erwartungshorizont Verdis noch bestens vertraut sein. Wohl Anfang Oktober 1852 begannen Verdi und Piave gemeinsam auf Sant' Agata mit der Umarbeitung des Schauspiels.[57]

Zunächst wurde die Vorlage auf wenige Personen reduziert.[58] Der zweite Akt des Schauspiels wurde für die Oper vollständig gestrichen. Bei Dumas findet dort der erste größere Konflikt zwischen Marguerite und ihrem Geliebten Armand statt, welcher den Gedanken nicht erträgt, dass Marguerite die gemeinsame Sommerfrische in einem Landhaus durch die großzügige Spende eines Freiers finanzieren möchte. Ohne Umschweife springt dagegen die Oper von der Liebeserklärung Violettas (vormals Marguerite) und Alfredos (Armand) (1. Akt, Salon in Violettas Hause) in den 3. Akt der Kameliendame; der Aufenthalt auf dem Lande scheint bereits anzudauern, denn Violettas finanzielle Reserven sind offensichtlich verbraucht. Alfredo erfährt nur zufällig durch die Dienerin, dass sie bereits im Auftrag ihrer Her-

[56] Vgl. den Briefwechsel mit dem Präsidenten des Teatro La Fenice Marzari (bspw. vom 5.12.1850 oder 14.12.1850) oder mit dem Librettisten Francesco M. Piave vom 29.12.1850 in: Weaver, W., Verdi. Eine Dokumentation, a.a.O., S. 178

[57] Die Zusammenarbeit Piaves und Verdis auf Sant' Agata beschreiben: Budden, J., The Operas of Verdi, Bd.2, a.a.O., S. 116 oder Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 319. Die verbreitete Ansicht, dass Verdi seine TRAVIATA in nur 45 Tagen abschloss, ist sicher fragwürdig. Üblicherweise erstellte Verdi zunächst eine Klavierfassung der Oper. Erst nach seiner Ankunft in Venedig am 21.Februar 1853 begann er mit der Orchestrierung des Werkes - gleichzeitig überwachte er die ersten Bühnenproben. Vgl. Osborne, C., The Complete Operas of Verdi, a.a.O., S. 265f

[58] Es fehlt beispielsweise die gesamte Handlung um Nichette und Gustave sowie weitere Nebenrollen.

rin nach Paris reisen musste, „um Pferde, Kutschen und was sie sonst noch besaß, zu verkaufen" - letztlich wegen des von Alfredo verweigerten Geldes.

Eher skeptisch kommentiert Julian Budden diese Streichung: „[...] on the whole a sensible arrangement, though its inclusion might have made more sense of the various comings and goings that begin the second act of the opera."[59] Für Verdi allerdings war ein solcher inhaltlicher Sprung keineswegs neu. Im TROVATORE beispielsweise, der im Januar 1853 in Rom, also unmittelbar vor der TRAVIATA, uraufgeführt wurde, sind die Brüche - im Unterschied zur Kameliendame jedoch vom Dichter Antonio García Gutiérrez vorgegeben - geradezu symptomatisch, entsprechend ist das Verständnis der Opernhandlung noch ungleich schwieriger, ohne dass dies den sensationellen Erfolg von IL TROVATORE verhindert hätte.

Fundamentaler scheinen allerdings die von Ernest Newman erhobenen Bedenken, in Dumas' zweitem Akt liege das „psychologic core" der Dichtung und die charakterliche Polarität der Protagonistin, eben Heilige und Kurtisane gleichermaßen zu sein, werde dort etabliert: „The borderline between the two temperaments is frequently a very uncertain one and the merest chance my decide in a particular case on which side of that line the subject's life will be lived [...]."[60] Die bei Budden zitierte Kritik ist in gewisser Weise berechtigt, da Verdis Violetta tatsächlich viel weniger Kurtisane ist als ihr literarisches Vorbild. Dass sie jedoch - wie Norbert Christen meint - an Profil verloren habe, muss zurückgewiesen werden.[61] Sowohl Newman als auch Christen vernachlässigen in ihrer Kritik der Umarbeitung ein zentrales Parameter, welches die Oper vom Schauspiel fundamental unterscheidet: die Musik und ihre Wirkung. In diesem Sinne stellt sich auch Julian Budden gegen die von Newman erhobenen Vorwürfe: „Piave's Violetta, idealized as she is, becomes in Verdi's hands intensely human and yet heroic as well; and no one need feel the loss of the novel's realistic detail."[62]

Dass durch die Kürzung nicht nur das „realistische Detail" der Promiskuität Violettas verloren geht, sondern in Verdis und Piaves Umarbeitung der tragische Konflikt zwischen Violetta und ihrem Ge-

---

[59] Budden, J., The Operas of Verdi, Vol. 2, a.a.O., S. 136

[60] Newman, E., More opera nights. S. 565f, zit. nach: Budden, ebd., S. 120

[61] Vgl. Christen, N., Die Wandlungen einer Edelkurtisane, Von Marie Duplessis zu Violetta Valéry, Originalbeitrag zum Programmbuch LA TRAVIATA der Bayerischen Staatsoper, Spielzeit 1993/94, S. 19

[62] Budden, ebd., S. 121

liebten Alfredo insgesamt reduziert wird, könnte sicherlich noch an verschiedenen Beispielen gezeigt werden.[63] Zentraler erscheint, dass verschiedene Autoren im Zusammenhang mit diesen scheinbaren „Profilverlust" der beiden Liebenden auf die parallele Aufwertung der Partie des Germont (vormals Duval) hinweisen, des um den Ruf seiner Familie besorgten Vaters Alfredos.[64] Nicht nur, dass Verdi Duvals Dialog aus dem 3.Akt des Schauspiels vollständig übernommen hat (Duval bedrängt sie, die Beziehung mit seinem Sohn zu beenden): Entgegen seiner literarischen Vorlage lässt Verdi den Vater im dritten und letzten Akt der Oper abermals erscheinen, damit dieser nun angesichts der sterbenden Violetta der Verbindung reumütig seinen Segen erteilen kann.

Diese Modifikationen interpretiert Norbert Christen dahingehend, dass „die gesellschaftskritischen Momente [...] sich in der Oper weitgehend verflüchtigt hätten." Der „Harmonisierungsprozess" (Christen) bündelt sich nach Auffassung Christens in der Aufwertung der Partie des Vaters:

> „Verdi, der zu jener Zeit mit Giuseppina Strepponi ohne den Segen der Kirche zusammenlebte, hatte zwar keinerlei Veranlassung, sich über die bürgerliche Moral irgendwelche Illusionen zu machen, was sein berühmter Brief an Antonio Barezzi unmissverständlich zum Ausdruck bringt; doch seine dem Humanitätsideal verpflichtete Kunst ließ ihm wohl bei der Gestaltung Germonts keine andere Wahl."[65]

---

[63] Interessant sind die Hinweise Jürgen Schläders (Zynismus und Pflichterfüllung. Das fatale Gesellschaftsbild in Verdis „La Traviata", Originalbeitrag zum Programmbuch LA TRAVIATA der Bayerischen Staatsoper, Spielzeit 1933/94, S. 59) auf die fehlende Arie Alfredos im 2. Akt der Oper: „Wenn ein junger, heißblütiger Mann die Frau fürs Leben gefunden hat und dieser geliebte Mensch sich ihm völlig unerwartet auf immer entzieht, dann müssen sich Schmerz und Leid der gepeinigten Seele in einer eruptiven Exklamation Bahn brechen. [...] Und man dürfte von einer schlechten Oper sprechen, wenn der Komponist - und zumal ein italienischer Opernkomponist - dem Tenor in dieser Szene nicht die exorbitante Arie geschrieben, sondern den dramatischen Augenblick verschenkt hätte. Alfred Germont erleidet dieses Schicksal. In der vermeintlichen Gewissheit, Violettas Skrupel ausgeräumt und ihre triftigen Bedenken gegen das gemeinsame fernere Lebensglück mit Geschick und Umsicht zerstreut zu haben, trifft ihn der knappe, alles zerstörende Abschiedsbrief der ehrenwerten Kurtisane wie ein Keulenschlag. Und dennoch hat Verdi dem Tenor in diesem Augenblick die passionierte Musik, die große Arie verweigert. [...]" Der Schlussfolgerung Schläders, „Offensichtlich steht nicht die tragische Liebe zwischen Alfred und Violetta im Mittelpunkt des Dramas, sondern die rücksichtslose und menschenverachtende Familienplanung des alten Germont." kann ich allerdings nicht zustimmen.

[64] Vgl. Christen, N., Die Wandlungen einer Edelkurtisane, a.a.O., S. 20

[65] Vgl. ebd.

Die von Verdi vorgenommene Aufwertung der Partie des Germont steht allerdings mit hoher Wahrscheinlichkeit in Zusammenhang mit der Verpflichtung des bekannten Bariton Felice Varesi, der bezeichnenderweise schon Macbeth und Rigoletto interpretiert hatte. So war auch ein abermaliger Auftritt Varesis alias Germont im finalen Quintett der Oper nicht zuletzt um seinetwillen und wegen der Erwartungshaltung des Publikums geboten.[66]

Sollten solche formalen Entscheidungen jedoch als ausschließliche Grundlage einer Interpretation dienen, würde die durch Aufklärung und Humanitätsgedanken beeinflusste Opernkonzeption Verdis allerdings missverstanden. Der Ansatz Norberts Christens mag reizvoll sein: Verdi könnte durch die qualitativen und quantitativen Änderungen des Librettos - insbesondere an der Rolle des Germont - seinen Bruch mit Barezzi kompensiert haben. Die gleichzeitige Idealisierung der Violetta, die Verkörperung seiner Lebensgefährtin, ermöglicht die Annäherung und Versöhnung beider Figuren im Finale; doch so funktioniert weder Verdis Kunst im speziellen noch wirkliche Kunst im allgemeinen. Verdis Humanitätsideal zeichnet sich gerade nicht dadurch aus, dass Gegensätze und Konflikte auf der profanen Ebene des Textes ausgesöhnt werden, sondern dass diese allein im ästhetischen Bereich, im dialektischen Wechselspiel von Wort und Ton ausgetragen wird. Letztlich ist ohnehin jede Kritik, welche nicht beide im Musiktheater tragenden Parameter einbezieht, obsolet.

Selbst wenn das italienische Ottocento-Orchester nicht über die spieltechnischen Möglichkeiten des großen romantischen Symphonieorchesters zur psychologischen Charakterzeichnung verfügte, zeigt schon der MACBETH eine hochdifferenzierte Musiksprache. Insbesondere die flexible Ausgestaltung traditioneller Formen der italienischen Oper enthob Verdi der Verpflichtung, Aspekte wie das besagte „realistische Detail" augenfällig machen zu müssen. Was er für seine Musik wollte, waren „weder scharf umrissene Charaktere noch blasse Operntypen, sondern Träger allgemein menschlicher Empfindungen,

[66] Im MACBETH-Abschnitt (Kapitel 6) dieser Studie wurde darauf hingewiesen, dass die Konvention eigentlich sowohl ein solistisches Auftrittsstück als auch ein Solo am Ende einer jeden Oper für die Protagonisten vorsah. Einen Sänger vom Format Varesis nur für ein - wenn auch zentrales - Duett (im 2.Akt der Oper) auf die Bühne zu stellen, wäre schlichtweg undenkbar gewesen. Dennoch beklagt sich Varesi in einem Brief an den Mailänder Verleger Francesco Lucca, Verdi habe ihm zwar für den MACBETH und RIGOLETTO zwar gewaltige Partien geschrieben, in der TRAVIATA gebe es hingegen nur wenig wirkungsvolle - das Adagio und die Kabaletta im großen Duett. Vgl. Varesi an Lucca, Brief vom 10.3.1853, in: Weaver, W., Verdi - Eine Dokumentation, a.a.O., S. 187

die gesellschaftlichen Vorurteilen zum Opfer fallen."[67] Somit musste Verdi das in der literarischen Vorlage vorgegebene gesellschaftliche Milieu und eben auch die Kontinuität und Logik der Handlung nur insoweit berücksichtigen, wie dies den zweckmäßigen Rahmen für die geplante Wirkung der musikalischen Empfindungen bildete. Insofern sind die Äußerungen Götz Friedrichs (1930-2000) über IL TROVATORE auf LA TRAVIATA übertragbar:

> „Verdis Haltung der Histoire gegenüber gleicht der Einstellung des Jimeno, der am Beginn des Schauspiels sagt: ‚Die Begebenheit trug sich, wenn mich mein Gedächtnis nicht täuscht, 1390 zu, obwohl es auf das Datum nicht ankommt.' Aus Geschichtlichem werden Geschichten [...] von Menschen erzählt, in deren Eigenschaften und Handlungen sich ‚Geschichtliches' zum menschlichen Sonderfall komprimiert, so dass Grundsituationen entstehen [...], die Verdi zu einer seiner volkstümlichsten Kompositionen veranlassten. Die Lücken, die die Dramaturgie lässt, öffnet sie der Aussagekraft der Musik. Die künstlerische Prägnanz und Ausbeutung der einzelnen Situationen interessierte Verdi mehr als die Frage, wie es zu den Situationen kommt."[68]

Oberflächlich gesehen mag es zwar stimmen, dass die „gesellschaftskritischen Momente sich verflüchtigen" (Christen). Doch den Spielraum, der durch diese Reduzierung der textlichen Ebene gewonnen wird, vermag Verdi musikalisch zu nutzen. Wie die folgenden Analysen zeigen werden, gestaltet er das Sittengemälde Dumas' gewissermaßen in ein Seelengemälde um, welches weit mehr als die oben genannten Forderungen des Dichters erfüllt.

Die von der Aufklärung geforderte Befreiung des Individuums wird keineswegs, wie so häufig für LA TRAVIATA angenommen, ins sentimental Unverbindliche verkehrt und noch dazu von einem missverstandenen Humanitätsideal flankiert, sondern - wie mit Blick auf die Partie der Violetta zu zeigen ist - auf einer höheren musikalischen Ebene ausgestaltet. Erst an dieser Stelle tritt ein Zustand ein, der durch die erfolgreiche Umsetzung einer Ästhetik der Befreiung im Stück auch auf den Komponisten zurückwirkt und für Giuseppe Verdi die Kompensation der schmerzhaften Erfahrungen brachte sowie einen weiteren Schritt auf seinem Wege der inneren Trennung und Ablösung vom Mäzen Antonio Barezzi.

---

[67] Abert, A.A., Die Geschichte der Oper, Kassel, Stuttgart, Weimar 1994, S. 118

[68] Friedrich, G., „... obwohl es auf das Datum nicht ankommt", in: IL TROVATORE, Texte, Materialien, Kommentare, hrsg. von Csampai, A., Holland, D., Reinbek b. Hamburg 1986, S. 165ff.

7.3.3 Die Befreiungshandlung aus dem Geist der Musik

Bereits in den 1840er Jahren zeigt sich bei Verdi eine zunehmend flexible Handhabung der formalen Opernkonventionen. Im Sinne einer „Revolution in der Form der Kunst" (Metscher) ist eine Transformation des musikalischen Materials zu bemerken, in dessen Zentrum auch bei Verdi das dargestellte Individuum und die Glaubhaftigkeit seiner Emotionen gelangt. Dieser vom ästhetischen Ansatz her zwar durchaus revolutionäre Schritt brachte jedoch im MACBETH noch keinen totalen Bruch mit der traditionellen Szenenorganistation der italienischen Nummernoper, die zugunsten einer größeren dramatischen Glaubwürdigkeit jedoch bereits zurückgedrängt wurde.

Noch intensiver als im MACBETH verschwimmen an vielen Stellen der Oper LA TRAVIATA die Grenzen zwischen Rezitativ und Arie bzw. Duett, dennoch überwindet auch dieses Werk - ebensowenig wie die späteren Opern - nicht endgültig die konventionelle Anlage einer dramatischen Szene. Aber strebt die Entwicklungslogik einer am Drama orientierten Opernkonzeption wirklich zwingend auf einen solchen Schritt zu? Häufig heißt es, Verdi wäre es im Unterschied zum konsequenteren Neuansatz Richard Wagners darum gegangen, „das Neue durchzusetzen, ohne die Tradition zu verleugnen."[69] Manche Kommentatoren weisen in diesem Zusammenhang auf einen konservativen Zug in Verdis Opernästhetik hin; eine fast bürgerliche „Gemütlichkeit" (Henscheid), die vor allem das Publikum schonen möchte.

Bereits im 6. Kapitel wurde gezeigt, dass sich Verdi und Wagner zu Beginn ihrer Karriere mit jeweils unterschiedlichen Operntraditionen auseinandersetzen mussten: Wagner wollte in erster Linie ein „Traditionsvakuum" (Kunze) überwinden. Verdi sah sich demgegenüber mit einer geschlossenen und weitgehend intakten italienischen Operntradition konfrontiert. Wie oben (Seite 122) gesagt, bot die zweisätzige Form (Kantabile und Kabaletta) Raum für den Belcanto, ohne die Entwicklung der dramatischen Handlung einzufrieren. Die in Massen produzierten Opern des frühen 19. Jahrhunderts und die formelhafte Musiksprache haben dieses Kompositionsprinzip zweifellos verhärtet. Als junger, aufstrebender und natürlich um Originalität bemühter Komponist dachte Verdi an einen Bruch mit der Konvention.

Es ist mit großer Wahrscheinlichkeit weniger einer konservativen Haltung des Komponisten oder der Renitenz von Sängerinnen und Sän-

---

[69] Kunze, S., Der Verfall des Helden in: OTHELLO, Texte, Materialien, Kommentare, hrsg. von Csampai, A., Holland, D., Reinbek b. Hamburg 1981, S. 22

gern zuzuschreiben, sondern eher dem Wert der Formen an sich, dass diese im Oeuvre Verdis bewahrt wurden – auch LA TRAVIATA bildet hier keine Ausnahme. Hierbei geht es allerdings nur sekundär um eine musikalisch-formale Gerüstfunktion, „um dem musikalischen Dialog die formale Stütze zu geben, die er braucht, um nicht auseinander zufallen und lediglich ‚von außen', durch den Text und dessen dramatische Struktur, zusammengehalten zu werden."[70]

Dass die Abfolge von Rezitativ, Kantabile, Kabaletta und Stretta sich schon vor Verdi tausendfach in Opern bewährt hat, liegt eben nicht an einer irgendwann entstandenen Konvention oder an der wichtigen Gerüstfunktion im lyrisch-gesanglichen Bereich, sondern daran, dass dieses Formprinzip den Urtypus menschlicher Entwicklungslogik und historischer Prozesshaftigkeit widerspiegelt: das auf Gegensätzen gründende Denken und Fühlen des menschlichen Individuums, den zentralen Punkt der Verdischen Opernästhetik. Dem Sonatenprinzip vergleichbar ermöglicht die dialektische und flexible Entwicklung der Nummern nahezu unerschöpfliche Gestaltungsmöglichkeiten.

Erst durch das in der Operntrias der 1850er Jahre immer deutlicher werdende Projekt, die dramatischen Neuerungen seiner Musiksprache auf ebendieser archetypischen Formel aufzubauen, also das letztlich durch Rossini und Donizetti zum Stereotyp gewordene Formprinzip zu Gunsten von Gesang und Musik aus dem Geist des Dramas zu erneuern, sicherte er seiner Kunst Zukunftsträchtigkeit. Gerade LA TRAVIATA zeigt, wie Giuseppe Verdi in dem „unmöglichen Kunstwerk" Oper (Oskar Bie) den offensichtlichen Gegensatz von lyrisch-gesanglichem Ausdruck des Individuums und seiner dramatischen Glaubhaftigkeit weitgehend auflöst. Dies mit „Revolution in der Form der Kunst" zu umschreiben, ist sicherlich nicht übertrieben.

Wenn Verdi in LA TRAVIATA darauf verzichtet, die im Drama angelegten gesellschaftskritischen Momente szenisch umzusetzen, bedeutet dies dennoch keine Vernachlässigung der sozialen Konfliktebene. Carl Dahlhaus[71] zufolge offenbart sogar die zugrundeliegende Metrik der Oper, dass der Konflikt der handelnden Individuen „bis ins Innerste gesellschaftlich vermittelt ist": Das bekannte Trinklied „Libiamo, libiamo" im großen gesellschaftlichen Tableau am Beginn der Oper steht ebenso im Dreiertakt wie die meisten der folgenden Ensembles und Arien. Das Taktmetrum wird zum dramaturgischen Bindeglied; die hierdurch geschaffene ‚Leichtigkeit des Seins' ist al-

[70] Dahlhaus, C., Realismus in der Opera seria, in: LA TRAVIATA, hrsg. von Csampai, A./Holland, D., a.a.O., S. 231

[71] Dahlhaus, C., Realismus in der Opera seria, a.a.O., S. 229

lerdings vordergründig und janusköpfig: Walzerklänge begleiten Violetta noch in den Tod hinein. Der Gegensatz zwischen einem fröhlichen „Um-ta-ta" des Orchesters und einer tragischen Bühnenhandlung ist weder für Verdis Opern noch für die gesamte italienischen Opernromantik ungewöhnlich. Ulrich Schreiber erklärt dies mit dem Hinweis auf die in Italien fehlende Operettentradition.[72] Allerdings waren Verdis Opern von Beginn an viel zu sehr dramatische Kunstwerke, um die populären Elemente seines Frühwerkes - die dominierenden Blechbläser oder den im 19. Jahrhundert äußerst beliebten Walzertakt - allein als Zugeständnis an die Erfordernisse einer Volkskunst zu rechtfertigen.

Beispielsweise beginnt in Verdis Oper ERNANI der letzte Akt mit einer Ballmusik im ¾-Takt (parte quarta - la maschera) - das Hochzeitsfest der Protagonisten Ernani und Elvira. Trotz der tragischen Wende (Silva, der Onkel der Geliebten, erscheint und Ernani, durch einen Schwur an ihn gebunden, begeht Selbstmord) unterbricht Verdi das Taktmetrum am Anfang der folgenden abschließenden Szene „Solingo, errante misero" nur kurz. Im großen Finalterzett „crudel, estinguere" werden die Verzweiflung Elviras, die Entschlossenheit Ernanis und das Insistieren Silvas wiederum minutenlang im ¾-Takt begleitet. „Die dramatische Zuspitzung wirkt eher komisch als überzeugend und Verdis harmlos-freundlicher Walzertakt im hochdramatischen Schlussterzett klingt wie eine vorauseilende Distanzierung von der allzu kruden Story."[73]

Dieses Urteil eines Kritikers unserer Tage ist zwar üblich, erscheint aber insofern unberechtigt, als da lediglich die äußere Hülle der Szene beurteilt wird. Bereits Julian Budden hat darauf hingewiesen, dass unter dem leicht und munter pulsierenden ¾-Takt differenzierte harmonische Entwicklungen stattfinden. Die Kalkulation und Disposition der Tonarten verdeutlicht die psychologisch-dramatische Entwicklung der Charaktere in ihrer Auseinandersetzung mit Silvas Forderung.[74] Während die kontrastierenden Motive „Heiterkeit und Tod" in der Ballmusik, die den vierten und letzten Akt eröffnet, von Verdi noch sukzessiv ausgestaltet wurden - das plötzliche Auftauchen des schwarz Maskierten unterbricht für einen kurzen Augenblick das Fest - entwickelt er diese Spannung organisch weiter, indem beide Motive im Finalterzett simultan gesetzt werden. Kurz bevor Ernani sich schließlich das Messer in die Brust stößt, endet konsequenter-

[72] Schreiber, U., Die Kunst der Oper, Bd.2, a.a.O., S. 563f
[73] Happel, H., Verdi für PuristInnen, in: TAZ Bremen vom 4.1.2000
[74] Vgl. Budden, J., The Operas of Verdi, Vol. 1, a.a.O., S. 165

weise der Dreiertakt; die Musik der Stretta bringt starke dynamische Kontraste, die in ihrer hämmernden Eindeutigkeit die eruptive Handlung des Protagonisten wirkungsvoll unterstreichen. Im Unterschied zum frühen ERNANI zeigt LA TRAVIATA allerdings eine erheblich höhere Flexibilität und Ökonomie im Einsatz populärer Stilmittel gerade im Hinblick auf dramaturgische Notwendigkeiten.

Schon für die Einleitung seiner Shakespeare-Vertonung MACBETH wählte Verdi nicht die übliche Form der Potpourriouvertüre, sondern entwickelte - durchaus unkonventionell - auf sehr engem Raum die zentralen Motive der Protagonisten unter einem einzigen dramatischen Spannungsbogen.[75] Die Einleitung erscheint als instrumentale Zusammenschau des gesamten Dramas. Im Vorspiel des vier Jahre nach MACBETH uraufgeführten RIGOLETTO ist dieser Ansatz noch radikaler umgesetzt. Den Zellkern bildet allein das monoton-ostinat hämmernde Fluch-Motiv, das auf knapp vierzig Takten durch einen gewaltigen Crescendo-Decrescendo-Bogen geführt wird. Tatsächlich bildet der gegen Rigoletto gerichtete Fluch des um seine Ehre gebrachten Grafen Monterone nicht nur den Anlass des gesamten Dramas, sondern jeder neue Schicksalsschlag ruft dem Hofnarren das Fluch-Motiv in Erinnerung.[76] Die ästhetische Maßgabe Verdis für die orchestrale Einleitung seiner Opern scheint sich somit immer stärker auf die dramaturgischen Aspekte und Notwendigkeiten zu stützen.[77]

Insofern liegt die eigentliche Überraschung des TRAVIATA-Vorspiels kaum in der relativen zeitlichen Kürze, sondern in der klaren Zweiteiligkeit der Anlage.[78] Während erste und zweite Violinen einen extrem leisen Anfangsteil *(ppp)* bringen, der durch seine elaborierte Stimmführung und den Reichtum an Dissonanzen das sphärische AIDA-Vorspiel aus dem Jahre 1871 vorwegzunehmen scheint, folgt im krassen Unterschied zum ersten Teil ein melodisch, rhythmisch und harmonisch völlig eingängiger zweiter Teil. Auch ohne Kenntnis der Opernhandlung lässt sich die Bedeutung des ersten Teils übersetzen:

---

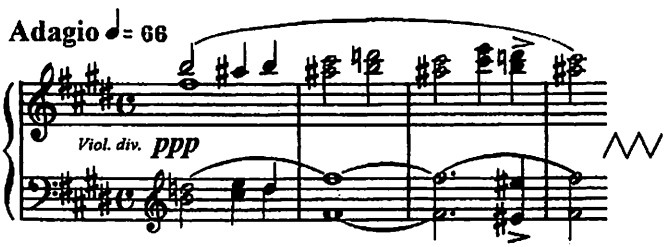
[75] Vgl. Kap. 6, S. 197ff.

[76] Beispielsweise ist das Erinnerungsmotiv am Ende des 1. Aktes zu hören. Rigoletto bemerkt, dass er - wohl wegen seiner verbundenen Augen - den Hofschranzen bei der Entführung seiner eigenen Tochter geholfen hat: „Quel vecchio maledivami!"

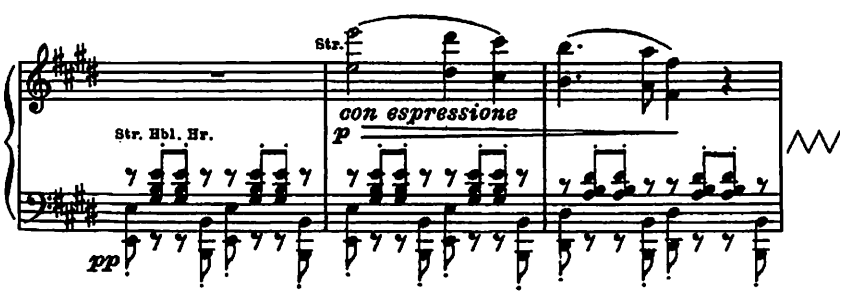
[77] Folgerichtig, so scheint es zumindest, werden sich diese Entwicklungsprinzipien mehr und mehr gegen die Tradition durchsetzen um sich schließlich mit innerer Fortschrittslogik im Spätwerk ganz aufzuheben. Sowohl im OTELLO als auch im FALSTAFF verzichtete Verdi auf eine instrumentale Einleitung.

[78] Die Analyse basiert auf dem Neudruck (Ricordi 1996) des 1964 von Mario Parenti revidierten Klavierauszugs der Oper LA TRAVIATA.

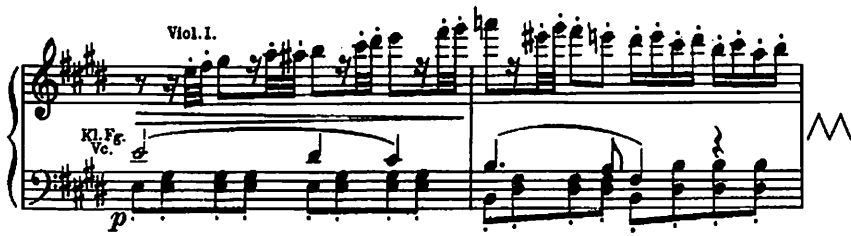
Für Schmerzen und Tod gibt es in der Musik keine klareren Chiffren als die in den ersten sechzehn Takten verwendeten scharfen Sekundreibungen sowie die fallende Melodik und das auskomponierte Ritardando - der erste Abschnitt erlischt geradezu. Demgegenüber wirkt der in Takt 17 harmonisch eindeutige und mit dem für Verdi typischen Orchester-Staccato einsetzende zweite Teil leicht und - mit den in Takt 29 beginnenden 32tel-Umspielungen - nahezu kokett. Allein die zentrale Streichermelodie trägt durch ihre vom Grundton zur Quinte der Dominante absteigende Linie trotz der Klarheit und der leidenschaftlichen Sehnsucht eine zarte Reminiszenz an den ersten Teil in sich.



NB 8: Takte 1-4; Vorspiel LA TRAVIATA



NB 9: Takte 17-19; Vorspiel LA TRAVIATA



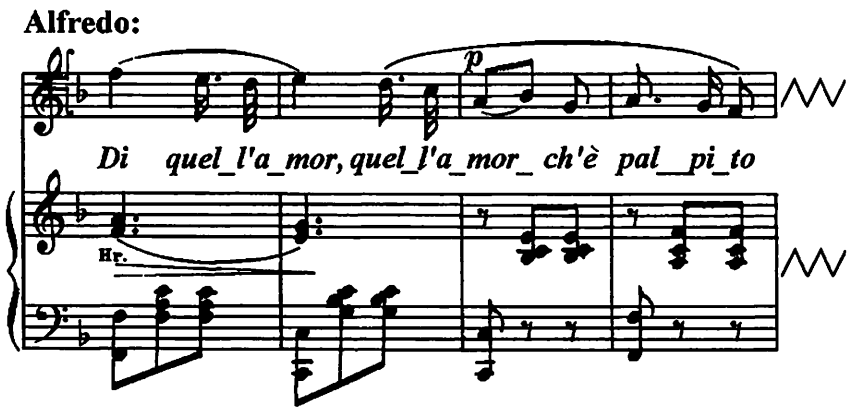
NB 10: Takte 29-30; Vorspiel LA TRAVIATA

Im Verlauf der Oper wird deutlich, dass Verdi in dem zweigeteilten Vorspiel die beiden für die Traviata Violetta relevanten Bezugspunkte programmatisch an den Anfang gesetzt hat. Das Vorspiel zum letzten und für Violetta tödlichen dritten Akt ist identisch mit dem ersten Teil der Einleitung. Ohne dass es in den ersten beiden Akten der Oper erwähnt wurde, taucht es am Beginn des 3.Aktes - abgesehen von der Transposition nach c-Moll - unvermittelt wieder in seiner vollständigen Gestalt auf. Anders hingegen das Thema des zweiten Teils: Es wird im Verlauf der Oper zu einer Art Leitmotiv der tragischen Liebe zwischen Violetta und Alfredo. Es lässt sich vermuten, dass die Protagonistin Violetta einer gegensätzlichen prozesshaften Entwicklung unterliegt: Die Affirmation des Lebens durch das Liebesthema und die Agonie ihrer Schwindsucht – ausgedrückt von musikalischen Chiffren für Tod und Schmerz. Die soziale Konfliktebene zwischen dem Bürgertum und Violetta steht im Zusammenhang mit dem dramatischen Verlauf der Liebesbeziehung. Allerdings wird sie in den ersten beiden Akten gewissermaßen zu einer Art äußeren Krankheit, die eine Antithese zum Glück der beiden Protagonisten bildet. Erst als der Prozess der inneren Krankheit Violettas hinreichend fortgeschritten ist, wird der soziale Konflikt obsolet; insofern können die Worte des ebenfalls an das Sterbebett geeilten Vaters Germont nun versöhnlich werden, Jürgen Schläder bemerkt allerdings nicht zu Unrecht einen zynischen Unterton:

> „Dass Vater Germont diesen Augenblick benutzt, um Violetta wie eine geliebte Tochter ein zweites Mal mitleidig in die Arme zu schließen, bestätigt nur den Zynismus dieser Vater-Figur. Im Wissen um die todbringende Lungenkrankheit kann der alte Germont getrost mitleidig und gütig sein. Von dieser sterbenden Violetta droht ihm und seiner Familie keine Gefahr mehr - im Gegenteil. Sie hat ihre gesellschaftliche Pflicht bewunderungswürdig erfüllt."[79]

[79] Schläder, J., Zynismus und Pflichterfüllung. Das fatale Gesellschaftsbild in Ver-

Die ästhetische Dichte des Werkes resultiert aus Violettas emotionalem Spektrum, das sich vor den genannten Bezugspunkten entwickelt; ihr Gesang wird dabei ebenso durch schlagende und schnell wechselnde Affekte, wie durch zarte, sensible oder sich leidenschaftlich aufbäumende Momente bestimmt. Damit stellt Verdis LA TRAVIATA - bei fast permanenter Bühnenpräsenz der Protagonistin - höchste Anforderungen an die Interpretin der Violetta. Schon im ersten Akt wird offenkundig, dass die traditionellen Formprinzipien der italienischen Oper von Verdi durchaus flexibel, entsprechend den Anforderungen des Dramas disponiert werden. Fast organisch folgen dem Eröffnungstableaux im großen Salon das Duett „Un dì felice", in dem Alfredo Violetta erstmals seine Liebe gesteht, und Violettas erste Arie „Ah fors'è lui".

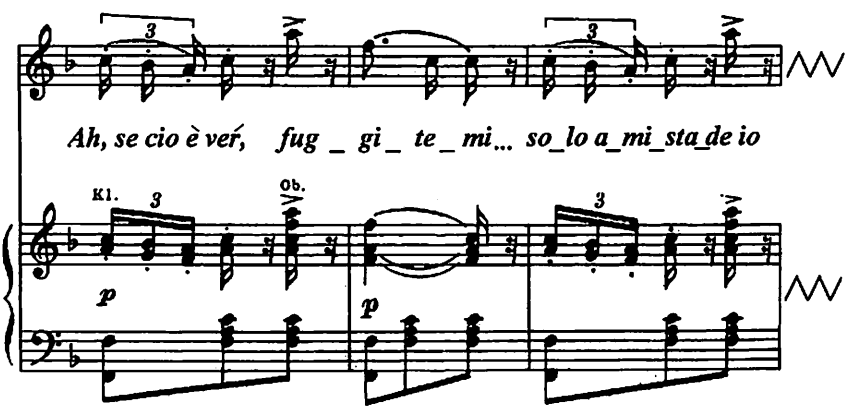


NB 11: TRAVIATA 1. Akt; Duett Alfredo-Violetta

Nach ihrem Schwächeanfall wähnt sich Violetta zunächst allein; die feiernde Gesellschaft wechselt in einen angrenzenden Saal. Plötzlich bemerkt sie Alfredo, der aus „liebender Sorge" um seine Angebetete geblieben ist. In einem durchkomponierten rezitativen Arioso gesteht er ihr seine Liebe. Hierauf beginnt das kurze einsätzige Duett (Andantino). Eher statisch geben Violetta und Alfredo ihren jeweiligen Standpunkt Ausdruck. Begleitet von einer frech auf- und nieder hüpfenden Melodie macht Violetta ihrem Gegenüber klar, dass sie nicht geneigt ist, seinetwegen ihr bisheriges Leben aufzugeben: nur Freundschaft könne sie ihm bieten. Hiervon unbeirrt legt Alfredo Vio-

dis „La Traviata", a.a.O., S. 64

letta die universalen Ausmaße seiner ihn überwältigenden Liebe dar: „E da quel dì tremante vissi d'ignoto amor. Di quel l'amor, quel l'amor ch'è palpito del l'universo" (Und seit jenem Tag lebe ich bebend von nie gekannter Liebe. Von jener Liebe, die der Pulsschlag des ganzen Universums ist).[80] Die meisten Kommentatoren weisen darauf hin, dass Alfredo eben hier im Kern das 2. Thema des Vorspiels bringt. (vgl. NB 9 und NB 11) Die rhythmischen und harmonischen Entsprechungen legen in der Tat nahe, dass das Liebesmotiv hier von Alfredo in die Oper eingeführt wird. Allerdings zeigt der Vergleich, dass die melodische und dynamische Ausgestaltung gegenüber der Einleitung deutlich zurückgenommen wurde. Durch einen reduzierten Tonambitus und die langsamer fallende Melodie fehlt die leidenschaftliche Sehnsucht. Ohne dass sich auch nur ein Funken des Liebesthemas in Violettas kokette Läufe übertragen hätte, beenden beide das Andantino. Auch in musikalischer Hinsicht erweist sich so die Traviata als völlig resistent gegenüber der Erklärung Alfredos.



NB 12: Violetta, Duett "Alfredo-Violetta", 1. Akt

Schließlich verabschiedet sich die Gesellschaft in den frühen Morgenstunden mit einem gewaltigen Crescendo „bis zur nächsten Lustbarkeit." Violetta bleibt allein zurück. Erst jetzt - in der den ersten Akt abschließenden Szene und Arie - verändert sich plötzlich Violettas bisheriger Standpunkt gegenüber Alfredo. Anders als in den vorangegangenen durchkomponierten Rezitativen unterbricht Verdi hier erstmals den permanenten Orchesterwalzer. Die harmonische Leichtigkeit akkordischer Tonika-Dominant-Wechsel weicht span-

[80] Text und Übersetzung nach LA TRAVIATA, hrsg. von Csampai, A./Holland, D., a.a.O., S. 40f

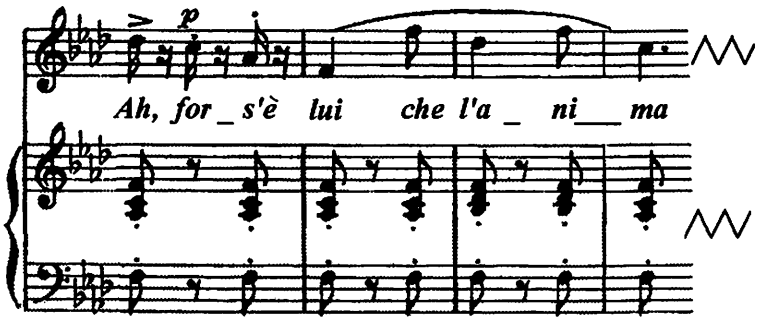
nungsreicheren Sext- und Quartsextakkorden, die Violettas Rezitativ geradezu einen sakralen Anstrich verleihen. Unvermittelt erkennt die Kurtisane Violetta, dass sie sich durch ihren bisherigen „sinnlosen Lebenswandel" selber um die „ungeahnte Freude" wirklicher Liebe gebracht hat. Doch schon die Musik der einsetzenden Arie „Ah, fors'è lui" zeigt, dass sich aus dieser Einsicht nicht zwangsläufig eine wirkliche Umkehr ergeben muss. Während auf der Textebene die einzelnen Strophen zwischen einer Vision vollkommener Liebe und der Erinnerung an die bisherigen Freiheiten und Vergnügungen wechseln, zeichnet die Musik ein deutlicheres Bild - einen Charakter, der noch an seine bisherigen normativen Vorstellungen gebunden ist.

Die Arie beginnt mit einem Andantino, in welchem Verdi Violettas Duett-Motiv in augmentierter Form aufgreift (vgl. NB 12 und 13). Im weiteren Verlauf verringert sich der melodische Umfang allerdings zunehmend. Zunächst hüpft die Melodie noch auf Oktaven und Sexten, dann auf Sexte und Terz und bewegt sich schließlich nur noch in Sekundschritten fort (vgl. NB 13).

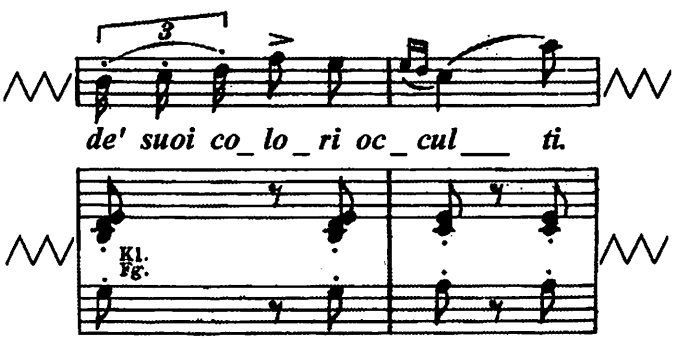
Obwohl sie nun allein ist, kann Violetta ihre bisherige Hülle nicht einfach abstreifen. Erst indem sie über ihre „einsame Seele" und die „erwachende Liebe" reflektiert, gelingt es ihr, die bisherige Haltung vorübergehend aufzugeben. Nach einer abschließenden Kadenz über den Quartsextakkord bringt sie erstmals das Liebesmotiv. Allerdings gibt Violetta nichts eigenes hinzu, sondern wiederholt es in der von Alfredo im Duett etablierten Version. Nach einer Wiederholung dieser beiden Abschnitte endet das Cantabile. Kraftvoll beginnt die Kabaletta der Arie im Allegro brillante und bringt die Bekräftigung Violettas, ihr bisheriges Leben auf keinen Fall aufzugeben.

Nun ist in der Musik allerdings neues Material zu hören: Verdi gibt Violetta ein Motiv, das in seiner Heiterkeit und Unbeschwertheit dem ersten Duett-Motiv kaum nachsteht (vgl. NB 12 und NB 14). Damit dominieren die Erinnerungen an Vergnügungen und Lustbarkeiten nicht nur gegenüber der Vision einer reinen Liebe, sondern die Musik gibt darüber hinaus zu verstehen, dass Violetta wieder vollständig in ihre Rolle zurückgekehrt ist, musikalisch sinnfällig durch die neuen oberflächlich-koketten Blüten. Dass das Liebesthema am Ende der Arie abermals - noch dazu von Alfredo, der sich hinter der Szene befindet - gesungen wird, irritiert Violetta nicht, zu sehr ist sie mit den finalen Läufen der Kabaletta beschäftigt.

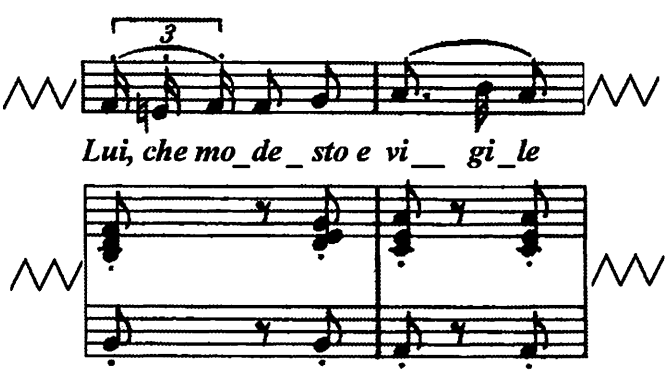
a) Takte 5-8



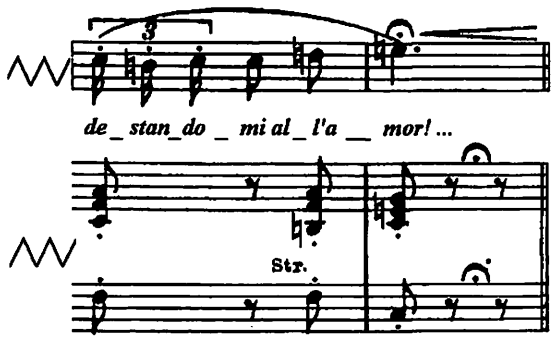
b) Takte 17 und 18



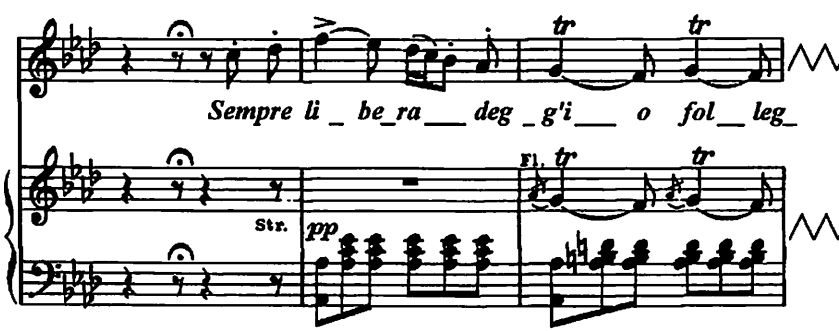
c) Takte 21 und 22



d) Takte 27 und 28



NB 13 (a-d): Violetta: Zusammenschau der Melodieentwicklung, Takte 5-28; Kabaletta, Arie 1. Akt



NB 14: Violetta, Cavatine, Arie 1. Akt

Daher ist Ulrich Schreiber nicht zuzustimmen, wenn er behauptet, dass sich Alfredos Liebe am Ende des ersten Aktes in Violettas Unterbewusstsein eingegraben habe: „Alfredo erscheint musikalisch als Wunschprojektion Violettas."[81] Zwar mag der inhaltliche Bruch zum zweiten Akt der Oper einen solchen emotionalen Brückenschlag nahe legen, doch wird hier Verdis musikalische Dramaturgie missverstanden. Er profiliert den Charakter seiner Protagonistin durchaus durch scharfe Widersprüche hindurch. Insofern exponiert der erste Akt eine Violetta, die sich vorsichtig und heimlich an einer neuen Vorstellung

[81] Schreiber, U., Die Kunst der Oper, Bd. 2, a.a.O., S. 619

des Verliebtseins erprobt. Als sie hieraus keine individuelle Perspektive entwickeln kann, beschließt sie unverzüglich die Rückkehr in den sicheren Schoß ihrer bisherigen Wertvorstellungen. Zu widersprüchlich und empfindlich ist auch Verdis Traviata, als dass ihre Entwicklung sich linear beschreiben ließe. Darüber hinaus wird im ersten Aktes deutlich, dass sie in der gesamten weiteren Entwicklung auf sich allein gestellt ist und von Alfredo keine Hilfe erwarten kann. Seine Liebeserklärung bleibt äußerlich. Für Violetta bildet sie kaum mehr als den Anstoß, die eigene Situation kritisch zu reflektieren.

Dass sich Violetta trotz der düsteren Prognose, die sie sich selber gestellt hat, geradezu fatalistisch im zweiten Akt auf die Liebesbeziehung zu Alfredo eingelassen hat, steht damit in keinem Widerspruch und evoziert - ganz im Sinne der Verdischen Opernkonzeption - nur eine noch größere Bühnenwirkung.

Seit dem Schwächeanfall im ersten Akt ist ihre Krankheit bekannt und auch Violetta weiß um die wenige ihr verbleibende Lebenszeit. Eine vordergründige Sicherheit mag vielleicht noch die Abgeschiedenheit des Landhauses suggerieren, doch wirkt Violetta schon durch die offenbar irrationale Entscheidung für Alfredo unendlich verwundbarer als im ersten Akt, in dem sie die Unsicherheit über ihre Lage noch mit den üblichen Formeln überspielen konnte. Mit der räumlichen Trennung von Paris verzichtet Violetta offensichtlich auf solche Mittel, die hier sinnlos geworden sind.

Schon durch die formalen Anlage des zweiten Aktes gibt ihr Giuseppe Verdi nicht den geringsten Spielraum, um sich im Zusammenleben mit dem geliebten Alfredo in diesem neuen sozialen Umfeld zu etablieren und als Mensch zu festigen. Vielmehr kommt es im zweiten Akt - letztlich ohne Vorwarnung und Vorbereitung - zur direkten Konfrontation zwischen Violetta und Alfredos Vater George Germont. Zur Anlage des Duetts „Pura siccome un angelo" Carl Dahlhaus:

> „Das große Duett zwischen Violetta und Germont [...], die Peripetie des Dramas und insofern eine zentrale Nummer der Oper, setzt sich durch eine frappierende Vielteiligkeit, die dramaturgisch motiviert ist, über die simplen Formschemata der Gattungstradition hinweg. Dass dennoch das Gerüst von Cantabile und Kabaletta, wenn auch verdoppelt und differenziert, allenthalben durchscheint, ist bei einem Komponisten, der gerade dann, wenn er sich ins Unbekannte und Unerprobte vortastete, einen festen Rückhalt in der Überlieferung brauchte, nicht erstaunlich."[82]

[82] Dahlhaus, C., Realismus in der Opera seria, in: La Traviata, hrsg. von Csampai, A., Holland, D., a.a.O., S. 230

Nach einem zeitlichen Sprung von drei Monaten beginnt die Handlung des zweiten Aktes in einem Landhaus in der Nähe von Paris. Alfredo tritt auf, soeben von der Jagd zurückgekehrt, und besingt in einem ersten Cantabile des Aktes die positiven Wirkungen, die die Liebe und die ländlichen Idylle auf sein Gemüt haben. Durch Zufall erfährt er durch die Dienerin, dass Violetta durch den längeren Aufenthalt im Landhaus offensichtlich in Geldnöte geraten ist. Wie erwartet, löst diese Nachricht einen Gefühlsumbruch Alfredos aus und provoziert konventionell und dramaturgisch konsequent die schnellere Kabaletta in dieser Auftrittsarie: Aufgebracht beschließt Alfredo unverzüglich nach Paris zu reisen, um zu retten, was zu retten ist. Vielleicht unter Ausnutzung der Abwesenheit seines Sohnes lässt sich Vater Germont bei Violetta ankündigen.

Es wurde gezeigt, dass die harmonische Disposition im MACBETH-Duett noch der traditionellen dreiteiligen Duettform folgt. Dies scheint sich auch im großen Duett der LA TRAVIATA „Pura siccome un angelo" zwischen Georgio Germont und Violetta zu bestätigen. Der erste Satz beginnt mit As-Dur als Grundtonart. Georgio schildert mit schneidenden Worten die katastrophalen Folgen der unstandesgemäßen Liaison für seine Familie und insbesondere für seine Tochter, die durch das Verhältnis ihres Bruders zu einer Prostituierten um ihren guten Ruf gebracht werden würde: „Pura siccome un angelo Iddio mi die' una figlia; Se Alfredo nega riedere in seno alla famiglia, l'amato e amante giovine, cui sposa andar dovea, or si ricuse al vincolo." (Rein wie ein Engel ist die Tochter, die Gott mir schenkte; wenn Alfred sich weigert, zu seiner Familie zurückzukehren, wird der junge Mann, der ihre Liebe auch erwidert, und den sie heiraten soll, sich der Verbindung verweigern.)[83]

Während Violetta zunächst die Tragweite der Forderungen missversteht und von einer vorübergehenden Trennung ausgeht, macht ihr Georgio Germont sehr schnell deutlich, was er wirklich von ihr will. Bleibt die Betrachtung auf der Textebene, so scheint Violetta - abgesehen von einem kurzen Moment - von Anfang an in der Defensive gegenüber Germont und ohne Aussicht, ihre Liebe zu Alfredo erfolgreich gegen die Vorwürfe des Vaters zu verteidigen. Der erste Satz des Duetts endet in einer großen Resignation: „Così alla misera, ch'è un dì caduta, di più risogere speranza è muta!" (So schwindet für die Arme, die einmal gefallen ist, die Hoffnung, sich wieder aufzurichten.)[84]

---

[83] Zit. nach LA TRAVIATA, hrsg. von Csampai, A., Holland, D., a.a.O., S. 55f
[84] Zit. nach ebd., S. 59f

Entsprechend dem Formprinzip beginnt der zweite Satz des Duetts, das Cantabile „Dite alla giovine" in der Dominanttonart Es-Dur, was wegen der gewandelten Grundstimmung dramaturgisch durchaus als sinnvoll erscheint. Violetta ist zwar nach wie vor verzweifelt, gibt sich mittlerweile aber gegenüber der Forderung Germonts, sich von Alfredo zu trennen, einsichtig; Germont spendet ihr väterlichen Trost. In einem kurzen rezitativischen Zwischenspiel vor der Kabaletta beratschlagen beide die weitere Vorgehensweise.

Unausgesprochen bleibt gegenüber Germont das für Violetta letztlich ausschlaggebende Kalkül: Sie weiß, Alfredo würde eine Trennung nur unter extremen Umständen akzeptieren; nämlich dann, wenn sie alle ihm gegebenen Versprechen bricht und als Kurtisane an die Seite ihres alten Gönners Douphol zurückkehrt. So beschließt sie insgeheim, diesen Schritt Alfredo in einem Brief mitzuteilen. Der emotionale Umbruch für die abschließende Kabaletta wird durch die Hoffnung Violettas ausgelöst, Germont möge seinen Sohn nach ihrem Tod über die wahren Hintergründe aufklären: „Morrò! ... la mia memoria non fia ch'ei maledica, se le mie pene orribili vi sia chi almen gli dica." (Ich werde sterben! ... Doch soll er die Erinnerung an mich nicht verfluchen, wenn ihm wenigstens jemand von meinen schrecklichen Qualen erzählt.)[85]

Schon vor der das Duett schließenden Kabaletta unterbricht Verdi den erwarteten harmonischen Verlauf. Wäre im Sinne der traditionellen Duettform die Rückkehr zur Tonika As-Dur zu erwarten, was sich nicht zuletzt inhaltlich mit dem vermeintlichen Konsens zwischen Violetta und Vater Germont decken würde, moduliert Verdi im rezitativischen Sostenuto von Es-Dur über es-Moll, B-Dur, Ges-Dur nach H-Dur. Vor der eigentlichen Kabaletta folgt ein kurzer Allegro-Satz in E-Dur. Auch in dieser Tonart verweilt die Musik nicht: Über die Subdominante A (nun Doppeldominante) und D-Dur erreicht Verdi schließlich g-Moll. Mit Violettas Ausruf „Morrò!" beginnt die Kabaletta in ebendieser Tonart. Erst zur Bekräftigung des Gesagten, „Conosca il sacrifizio ch'io consumai d'amore" (Er soll das Opfer kennen, das ich aus Liebe bringe)[86], setzt die parallele Durtonart B ein, das harmonische Ziel, in dem das Duett auch endet.

Anstatt mit dem auf der Textebene vorhandenen Konsens der beiden Konfliktpartner zur Grundtonart des Duetts zurückzukehren, steigert Verdi die Spannung offensichtlich von Abschnitt zu Abschnitt um einen weiteren Dominantschritt (As-Es-B). Tatsächlich kommt zu

[85] Zit. nach LA TRAVIATA, hrsg. von Csampai, A., Holland, D., a.a.O., S. 61f
[86] Zit. nach ebd.

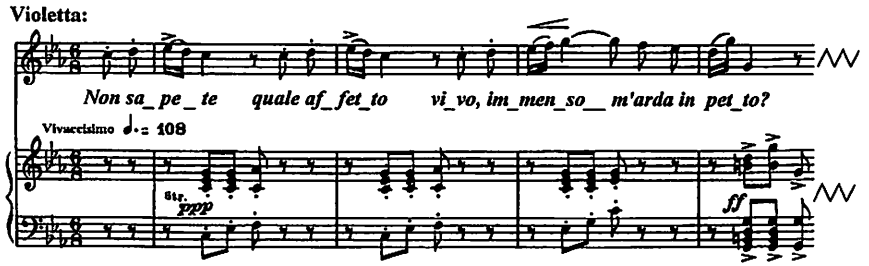
keinem Zeitpunkt das Gefühl einer inneren Beruhigung auf. Die emotionale Spannung wächst ungeheuer und trennt sich mehr und mehr von der äußeren Kommunikationsebene mit Germont. Es scheint, als habe ein Prozess eingesetzt, der seinen eigenen Gesetzen folgt und auch mit dem Schlussakkord des Duetts nicht beendet ist.

Erst in der anschließenden Szene „Dammi tu forza, o cielo!" (Gib mir Kraft, oh Himmel), in der Violetta sich ein letztes Mal mit Alfredo im Landhaus trifft, wird der Kulminationspunkt erreicht. Violettas leidenschaftlicher Gefühlsausbruch am Ende der Szene „Amami, Alfredo" (Liebe mich, Alfredo) bringt das Liebesmotiv in der Intervallform, die von Verdi in der Orchesterouvertüre etabliert wurde. Im Unterschied zum Ende des ersten Aktes scheint das Liebesmotiv aber nun als das Ergebnis einer organischen Entwicklung Violettas.

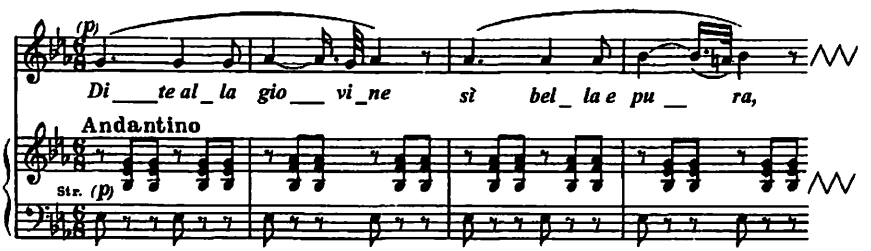
Nichts in dem nun auf vier Takte gedehnten Liebesthema erinnert mehr an die brillanten und koketten Läufe der affektierten Kurtisane. Hier steht ein liebender und leidender Mensch, der erstmals etwas Substanzielles offenbart und nicht zuletzt durch die rhythmische Prägung Eigenes in das Motiv gibt. So findet sich die schon innerhalb dieser Szene mühsam erreichte Tonart F-Dur (gegenüber E-Dur im Vorspiel) nicht zufällig am Abschluss einer noch längeren und schmerzhaften Entwicklung Violettas, die ihren Anfang mit dem Erscheinen des alten Germonts fand. Hier laufen die Fäden des zweiten Aktes zusammen. Eine Entwicklung, die nun ihren Höhepunkt, aber auch ihren Wendepunkt findet.

Ähnlich den Dominantfortschreitungen von As-Dur nach F-Dur entwickelt Verdi auch innerhalb Violettas Gesang eine innere Fortschrittslogik. Immer wieder unterbrochen von rezitativischen, fast unmelodischen Abschnitten gewinnt ihre Melodik zunehmend an Leidenschaft und Individualität. Am Beginn des Duetts mit Germont ist ihre Vokallinie noch flirrend, kurz abgerissen und voller nervöser Unruhe (vgl. NB 15).

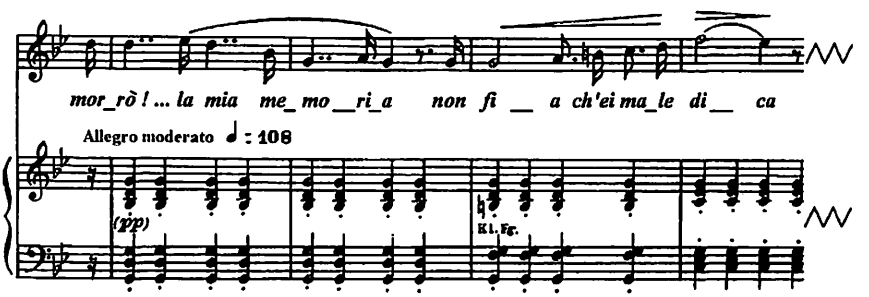
Mit dem Beginn des Cantabiles konsolidiert sich ihr Gesang mehr und mehr zur klaren melodisch-horizontalen Linie, ohne dass jedoch eine Beruhigung eintritt (vgl. NB 16 und 17). Unter stetiger Zunahme von Dynamik und Tonambitus läuft die Entwicklung ebenfalls organisch auf den leidenschaftlichen Gefühlsausbruch des „Amami, Alfredo" zu (vgl. NB 18)



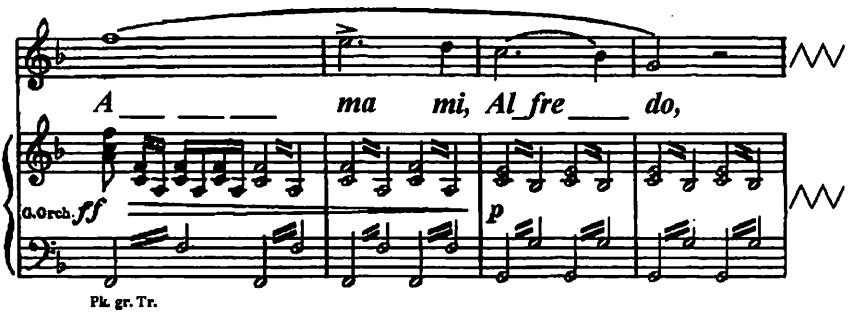
NB 15: Duett: „Pura siccome un angelo", 2. Akt, LA TRAVIATA



NB 16: Violetta, Cantabile, Duett: „Pura siccome un angelo", 2. Akt, LA TRAVIATA



NB 17: Violetta, Duett: „Pura siccome un angelo", 2. Akt, LA TRAVIATA



NB 18: Violetta, Szene und Arie: „Dammi tu forza, o cielo ", 2. Akt, LA TRAVIATA

Diese Deutung lässt noch viele Besonderheiten des TRAVIATA-Duetts zwischen Violetta und Giorgio Germont unberücksichtigt, etwa dass die harmonische Disposition zwar in dem äußeren Rahmen von Dominantschritten erfolgt, jedoch innerhalb der beschriebenen Sätze höchst flexibel eingesetzt wird und die jeweiligen Gefühlszustände und -umbrüche genau nachzeichnet. So moduliert allein der erste Satz von As-Dur über c-Moll, C-Dur, f-Moll, Des-Dur, des-Moll, nach as-Moll und erreicht vor dem Cantabile des zweiten Satzes schließlich es-Moll. Überhaupt liegt das inhaltliche und musikalische Gewicht des gesamten Duetts auf diesem ersten Satz, in dem die dramatische Auseinandersetzung stattfindet. Einzig das Orchester gibt sich in diesem Duett zurückhaltend; Verdi reduziert es auf die typische Stakkatobegleitung oder kurze Akkordeinwürfe in den rezitativischen Abschnitten.

In diesem zweiten Akt der Oper verleiht Verdi der anfangs eher affektierten Grisette menschliche Züge. Viele Autoren betonen in Abgrenzung zur milieugebundenen Kameliendame Dumas' die Reinheit Violettas und konstatieren sogar eine mythische Ausstrahlung. Dem ist in gewisser Hinsicht zuzustimmen, da Verdis Musik für den aufmerksamen Zuhörer wirklich zum Erlebnis der Menschwerdung Violettas werden kann. Ohne die Musik wäre LA TRAVIATA tatsächlich ein deprimierendes Werk, zumal die Protagonistin auf der Ebene des Wortes kaum aufbegehrt, sondern eher passiv erleidet.[87] Zwar hat sie

[87] Vgl. Stuppner, H., La Traviata oder: die sinnliche Aufdringlichkeit von Musik, in: Musik-Konzepte 10, hrsg. von Metzger, H.-K., Riehn, R. München 1979, S. 38-45. Interessant sind die Einwände Attila Csampais gegen Stuppners These einer „Verzichtsoper", deren passive Titelgestalt „nach dem Gesetz der Hingabe, der Aufopferung, der Schwindsucht" (Stuppner) handle: „Stuppner übersieht im Eifer

die gesellschaftlichen Verhältnisse, unter denen sie lebt, nicht produziert, hilft jedoch durch ihr Verhalten, diese zu reproduzieren und zu stabilisieren. Erst die musikalische Dimension erschließt ein befreiendes Element in Violettas Entwicklung. Allerdings beseelt Verdi seine Violetta keineswegs linear und bruchlos, sondern konfrontiert ihre zunehmende Fähigkeit zu lieben und zu leiden immer wieder mit ihrer inneren Widersprüchlichkeit und Gegensätzen - insofern trägt sie eben keine „Züge einer antiken Göttin oder Halbgöttin", wie Attila Csampai meint, wenn er den „überzeitlichen Mythos des Weiblichen im Kostüm der Edelkurtisane"[88] erläutert.

Da die Oper LA TRAVIATA Bezüge zur persönlichen Lebenssituation Verdis zu Beginn der 1850er Jahre zeigt, ist es naheliegend zu vermuten, dass Verdi durch die Komposition der Vorlage seines Zeitgenossen Dumas die gesellschaftlichen Missstände, unter denen er und seine Lebensgefährtin Giuseppina Strepponi litten, gleichsam anprangert oder - im Sinne einer inneren Befreiung - verarbeitet. Tatsächlich scheint sich dies zu bestätigen, allerdings nicht in der einfachen Kausalität von Ursache und Wirkung, sondern in einer differenzierten Weise, die sich erst im Wechselspiel von Wort und Ton erschließt. Weder haben sich die gesellschaftlichen Umstände noch die Liebe zu Alfredo als bestimmende Momente gezeigt; sie bilden notwendige Reibungspunkte. Anders als Dumas vermeidet Verdi eine direkte Anklage gegenüber den gesellschaftlichen Bedingungen und insofern ist LA TRAVIATA nicht im konventionellen Sinne sozialkritisch.

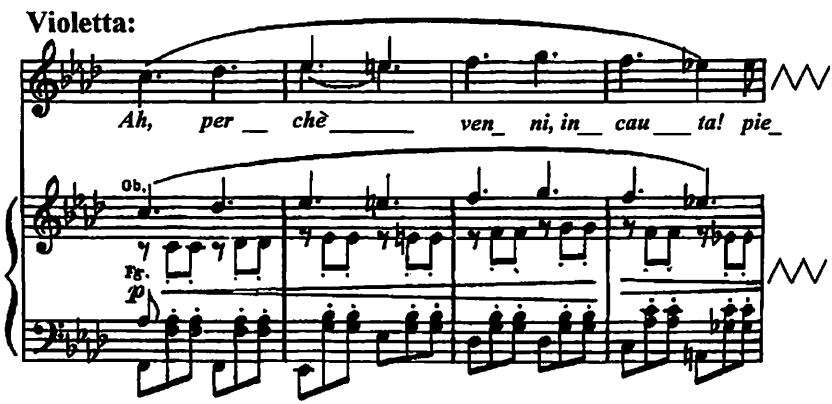
Im Vordergrund steht die dialektische Prozesshaftigkeit der menschlichen Entwicklung: Violetta lernt Gefühle kennen und zeigen, aber sie will sie vor allem kontrollieren; sie macht Erfahrungsprozesse und ist in ihrer Persönlichkeit von den antiken Gottheiten der älteren Opera seria weiter entfernt als die meisten Opernfiguren ihrer Zeit. Im Prin-

---

seines Generalangriffs gegen die Oper, dass die von ihm als ‚feministisch' und ‚schwindsüchtig-weiblich' bemängelte leisere Gefühlsäußerung des tragischen Weibes in demselben Maße auch für die männlichen Protagonisten gilt. Alfredo hat ebenso wenig von der rebellisch-auftrumpfenden Widerstandskraft, der hitzig-stolzen Geste eines Manrico wie sein Vater etwas von dem dunkel-leidenschaftlichen Hass eines Rigoletto oder Luna besitzt." Csampai, A., Violetta – Valéry, Leidensweg einer Kurtisane, in: LA TRAVIATA, hrsg. ders., Holland, D., a.a.O., S. 19. In vielen Punkten ist die Ansicht Csampais zu teilen; insbesondere in einer besseren Würdigung der Musik gegenüber der reinen Textebene. An den Vorschlägen Csampais scheint jedoch problematisch, dass sie sich recht kleinschrittig auf die einzelnen Protagonisten beziehen. Es fehlt eine Gesamtwürdigung der musikalischen Entwicklungsprinzipien – gerade in Hinblick auf Violetta.

[88] Vgl. Csampai, ebd., S. 17

zip ist es ein fester Topos in der Deutung der Oper LA TRAVIATA, dass die besondere Tragik im frühen Tod Violettas liegt „ [...] gerade als sie sich hier als Mensch, als beseeltes Wesen zum erstenmal erfahren hat und erst zu lieben, zu leiden und zu leben begonnen hat."[89] Weitaus tragischer erscheint demgegenüber ein anderer Sachverhalt, auf den die Kommentare zur LA TRAVIATA nicht hinweisen: Im 2.Bild des 2. Aktes trifft Violetta mit ihrem alten Verehrer, dem Grafen Douphol, auf einem Fest in Floras Pariser Palais ein. Entsetzt erfährt sie, dass sich auch der von ihr verlassene Alfredo unter den Anwesenden befindet. Obgleich wieder in die Pariser Demimonde zurückkehrt, hat Violetta sich verändert. Nichts erinnert mehr an ihre leichte und oberflächliche Tonsprache aus dem ersten Akt der Oper, allerdings fehlt auch die leidenschaftliche Individualität aus dem vorangegangenen Bild. Vielmehr bemüht sie sich - trotz einer spürbaren Erregung wegen der Anwesenheit Alfredos - um totale Kontrolle ihrer Gefühle. Violettas melodische Motive wirken starr und ausdruckslos, indem sie sich permanent wiederholen, sie sind auf enge Intervallschritte begrenzt und ohne jegliche melodische oder rhythmische Entwicklung (vgl. NB 19).



NB 19: Thema Violetta; 2.Akt, 2.Bild

Zwar geht Violetta aus dem eigentlichen Höllenritt der Oper, dem beschriebenen Duett mit Vater Germont, als selbstbestimmtes Individuum hervor, unterdrückt aber offensichtlich nach ihrer Rückkehr in

[89] Csampai, A., Violetta – Valéry, Leidensweg einer Kurtisane, in: LA TRAVIATA, hrsg. von dems., Holland, D., a.a.O., S. 23

die Gesellschaft diese Entwicklung – das F-Dur des Liebesthemas wandelt sich nach Moll. So wirkt sie in der letzten Hälfte des zweiten Aktes eigentlich noch sprachloser als am Beginn der Oper; ihre Rückkehr in die Demimonde geschieht nicht nur um den Preis ihrer Liebe, sondern unter Aufgabe der Selbständigkeit.

So wird erst der dritte Akt der Oper zu einer wirklichen Befreiung - allerdings allein im Ästhetischen und zwar um so mehr, als die Möglichkeiten der Befreiung in den bestehenden Strukturen erschöpft sind. Nachdem offenkundig geworden ist, dass sie sich nicht aus eigenen Kräften dem psychosozialen Kreislauf entkommen kann, der sie gefangen hält, wird das Dilemma ästhetisch aufgelöst. Verdi verdichtet abermals die Gegensätze. These und Antithese, schon im Orchestervorspiel formuliert, treffen unmittelbar aufeinander. Die äußere Krankheit „Gesellschaft" weicht der tödlichen Schwindsucht Violettas; erst im Übergang vom Leben zum Tod kann sie sich von allen gesellschaftlichen Zwängen lossagen und ihr Innerstes in einer „zum Himmel aufsteigenden E-Dur-Schlußkantilene" (Csampai) offenbaren. Sicherlich genügt Verdi hier ein weiteres Mal der romantischen Opernkonvention - sozusagen der europäischen Kultur des Todes. Andererseits durchlebt Violetta in den letzten Takten der Oper für einen kurzen Moment einen Naturzustand im Sinne der Aufklärung.

Erst in der Retrospektive entsteht die schlüssige Betrachtungsfolie der gesamten Oper: Ein psychosozialer Kreislauf, aus dem die Protagonistin sich weder durch ihre Flucht in die ländliche Idylle noch durch eine Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Werten befreien kann. Im letzten Akt gelingt die Befreiungshandlung. Wie schon in früheren Opern kombiniert Verdi im Finale der Oper LA TRAVIATA die Leichtigkeit des Dreiertaktes mit musikalischen Chiffren von Tod und Schmerzen. Anders als im ERNANI transformiert er diesen Kontrast durch das unmittelbare Nebeneinander der sterbenden Violetta und des Fastnachtsumzugs, dessen Baccanale hinter der Szene erklingt, auch auf die dramaturgische Ebene. In dem unvermittelten Nebeneinander von Heiterkeit und Tod liegt auch für den Betrachter beziehungsweise den Hörer ein tiefenpsychologisch kaum zu unterschätzendes Moment der inneren Befreiung; hier benutzt Verdi einen Topos, der seit den antiken Saturnalienfeiern immer wieder die menschliche Kulturtradition geprägt hat.

Auch wenn die klassische Sonatenform als dialektisches Formprinzip der Wiener Klassik weder in der Instrumentalmusik noch im Musiktheater Italiens jemals eine Rolle gespielt haben mag, spiegelt gerade sie die innere Logik der LA TRAVIATA am besten wider. So

bringt der zweite Akt die Durchführung der im ersten Akt exponierten Motive und Gegensätze.[90] Hier liegt der „wesentliche Teil dieser Dialektik" (Strawinsky). Bezogen auf die Sonatenform stellt Jürgen Uhde fest, dass im dritten Abschnitt „die Ergebnisse der Prozessvorgänge, wie nirgends sonst, an den Tag [kommen]."[91] Damit tritt jedoch alles andere als Stillstand sein: Im dritten Akt von LA TRAVIATA verdichtet Verdi die beiden Motive „Tod" und „Liebe" weiter. Die beiden Motive erscheinen dabei nicht mehr in ihrer anfänglichen Gegensätzlichkeit, sondern bilden zunehmend eine Einheit, durch die Violettas Ende - fernab der Textebene - als Übergang in eine neue Wirklichkeit erscheint.

[90] Die Sonatenform als „musikalische Geschehensform" (Uhde) muss als zentrales Formprinzip der 1. Wiener Klassik angesehen werden. Sie umfasst in der Regel drei Abschnitte (zuweilen mit einer Introduktion). In der Exposition, dem ersten Abschnitt, werden die beiden Themen aufgestellt. Das 1. Thema steht in der Dur oder Moll-Tonika und das 2. Thema zumeist in der Dominanttonart. Beide Themen sind gegensätzlich gestaltet. Der 2. Abschnitt, die Durchführung, bringt i.d.R. die motivisch-thematische Arbeit mit den beiden Themen. Die Reprise (3. Abschnitt) ist - vom Prinzip und der Schulform her - eine Art Wiederaufnahme der Exposition. Dabei erfolgt eine gewisse Angleichung der Gegensätze (z.B. indem der tonartliche Gegensatz zwischen 1. und 2. Thema nun angeglichen wird). Eine kurze und zuverlässige Zusammenstellung wesentlicher Aspekte zum Sonatensatz findet sich in der Vorbemerkung zu: Uhde, J., Beethovens Klaviermusik II, Sonaten 1-15, 5. Auflage. Stuttgart 1996

[91] Ebd., S. 19

8. Deutungsbereich Ökonomie: der Weg zum BALLO IN MASCHERA

8.1 Querele oder Politik? Ein (Musik)Beispiel für wirtschaftliche Interessen

Im zweiten Kapitel wurde kurz Verdis Vorhaben angesprochen, Shakespeares KÖNIG LEAR zu vertonen. Wenngleich kein anderer Dramatiker eine vergleichbare Faszination auf ihn ausgeübt haben mochte, konnte Verdi spätestens seit seinem MACBETH die Schwierigkeiten, welche die musikalische Bearbeitung und Umsetzung dieser Stoffe, der prägnanten Szenen und zahlreichen Charaktere für die Opernbühne bereitete, recht genau einzuschätzen. Ein erstes LEAR-Projekt gab Verdi im Sommer 1850 wieder auf. Wie Julian Budden feststellt, wird dies nicht allein an früher eingegangenen Verbindlichkeiten gelegen haben, sondern auch daran, dass der neapolitanische Librettist Cammarano die in der italienischen Oper völlig unüblichen Vorstellungen des Komponisten für den LEAR nicht richtig umzusetzen vermochte.[1]

Nach Cammaranos Tod forderte Verdi das Szenario aus Neapel zurück, um es nun Antonio Somma (1809-1864) zur weiteren Bearbeitung zu überlassen. Der Rechtsanwalt Somma galt damals als einer der führenden politischen Dichter seiner Zeit. Doch erst 1853 hatte ihn Verdi in Venedig als kongenialen fachlichen Gesprächspartner kennen gelernt und wohl eine gemeinsame Arbeit am LEAR angeregt. Schon mehrfach, erstmals 1847, waren ihm von Somma Librettoskizzen übersandt worden, die er jedoch stets zurückgewiesen hatte.[2] Der als Librettist unerfahrene Somma konnte diese Aufgabe nur mit Mühe und mit einigen Unterbrechungen bewältigen; Julian Budden zufolge lag das Verdi mehr oder weniger zufriedenstellende Libretto erst im Sommer 1855 vor.[3]

Seit 1856 erörterte Verdi mit Vincenzo Torelli, Theater-Sekretär des San Carlo sowie Redakteur und Herausgeber der Zeitung „Omnibus", eine Uraufführung des RE LEAR in Neapel. Schwierig sollte die Besetzung der Sängerinnen und Sänger werden, denn wie schon so häufig kollidierten recht unterschiedliche ästhetische Konzepte. Verdis neues Gesangsideal stieß auf Unverständnis und sollte mit den vorgeschlagenen Sängern nicht machbar sein;[4] dennoch unterzeichnete

---

[1] Vgl. Budden, J. , The Operas of Verdi, Vol. 1, a.a.O., S. 449

[2] Vgl. Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 334

[3] Vgl. Budden, J., The Operas of Verdi, Vol. 2, a.a.O., S. 362

[4] Für die tragische Rolle der Cordelia wollte Verdi Marietta Piccolomini (1834-

er im Februar 1857 einen Vertrag, der ihn allerdings nur dazu verpflichtete, in der Karnevalsstagione 1858 eine neue Oper am San Carlo zu geben. Titel und Textdichter der Oper wurden noch nicht erwähnt.[5] Am 19. September 1857 schrieb Verdi an Torelli:

> „Ich bin verzweifelt! In den letzten Monaten habe ich eine Unmenge von Dramen durchgeblättert (darunter einige wunderbare), doch keins gefunden das mir zusagt. [...] Jetzt bin ich dabei, ein französisches Drama, ‚Gustavo III di Svezia', [...] zu arrangieren. Es ist grandios und gewaltig; es ist schön, jedoch in der konventionellen Art wie alle musikalischen Werke, was mir von jeher missfallen hat. Ich sag's Euch nochmals, ich bin verzweifelt. [...] Lassen wir den Gedanken fallen, für dieses Jahr eine völlig neue Oper zu schreiben, und schieben wir dafür die ‚Battaglia di Legnano' ein [...]. Wenn Ihr mit dieser Maßnahme einverstanden seid, dann werde ich mich ab sofort verpflichten (wenn es Euch zusagt), den ‚Re Lear' für das kommende Jahr zu schreiben, jedoch für eine geeignete Truppe [...]."[6]

Nachdem LA BATTAGLIA, die von Verdi vorgeschlagene Alternative, in Neapel verworfen worden war, einigte man sich – trotz der klaren Vorbehalte des Komponisten - tatsächlich auf die Umarbeitung und Neuvertonung eines Librettos, das der Franzose Eugène Scribe (1791-1861) für Aubers Oper GUSTAVE III., OU LE BAL MASQUÉ (Paris 1833) entworfen hatte. Glücklich wird Verdi mit dieser Entscheidung jedenfalls nicht gewesen sein.

Das Sujet war im restaurierten Königreich Beider Sizilien keineswegs ohne politische Brisanz. Der historische Gustav III. (1746-1792) hatte nach seinem Regierungsantritt die ständischen Parteien ausgeschaltet, um – wie in den meisten anderen europäischen Ländern – auch in Schweden eine absolutistische Regierungsform einzuführen. Kurz vor einem geplanten Feldzug gegen Frankreich im Jahre 1792 wurde er von Adligen, die er um ihre Privilegien gebracht hatte, während eines Maskenballs ermordet. Verdi wusste, dass die neapolitanischen Zensurbehörden diesen Stoff kaum billigen würden. Paradox erscheint dies insofern, als die nach physiokratischen Grundsätzen organisierte Wirtschaft und die aufgeklärte Politik Gustavs III. auch nicht den geringsten Vergleich mit der Schreckens-

---

1899) verpflichtet wissen, die in den 1850er-Jahren als beste Interpretin der Violetta galt. Piccolomini hatte Verdi schon im August 1856 zugesichert, dass sie die Rolle im LEAR selbstverständlich übernehmen würde. Vgl. Martin, G., Verdi. His Music, Life and Times. New York 1963, S. 341. Dennoch gelang dem San Carlo nicht, mit ihr einen Vertrag abzuschließen. Anscheinend hatte sich die Leitung nicht darum bemüht, dem Wunsch Verdis nachzukommen – überhaupt hielt man die Forderungen des Komponisten – so George Martin - für „finicky" (pingelig).

[5] Vgl. Pahlen, K., Giuseppe Verdi. Ein Maskenball. München 1986, S. 18

[6] Verdi nach Weaver, W., Verdi - Eine Dokumentation, a.a.O., S. 195

herrschaft Ferdinands II. zuließ.[7] König Lear hätte durch seine abgründigen seelischen Probleme und rechthaberische Blindheit viel eher einen Vergleich mit dem letzten Bourbonen-König in Neapel herausgefordert.

Mit der für sie typischen Oberflächlichkeit nahmen die Zensurbehörden jedoch primär Anstoß an der Tatsache der Ermordung eines gekrönten Souveräns. Dies erschien ihnen umso notwendiger, als Ferdinand II. - seit seinem Bombardement der revolutionären Stadt Messina im Jahre 1849 nur noch als „re-bomba" betitelt - sich gerade im Jahr 1857 eines Aufstandsversuchs von Mazzinianern hatte erwehren müssen und bei einer nachfolgenden Truppenparade nur mit großem Glück einem Attentat entgangen war.[8] Ebenso problematisch musste der Zensur die Tatsache erscheinen, dass es sich bei dem Attentat von 1792 um ein Ereignis handelte, das durchaus noch im Bewusstsein auch der italienischen Bevölkerung war und damit vielleicht einen erhöhten Aufforderungscharakter haben konnte.

Trotz der zuweilen mittelalterlichen Zustände im Königreich Beider Sizilien, die Verdi schon während der Premieren von ALZIRA (1845) und LUISA MILLER (1849) kennen gelernt hatte, gibt es keinen Grund anzunehmen, dass er im Herbst 1857 durch diese Sujetwahl ein Aufführungsverbot provozieren wollte, um den im Februar unterzeichneten Vertrag zu unterlaufen. In einem weiteren Schreiben an Torelli führt Verdi aus, dass er gegenüber den Zensurbehörden zu weitreichenden Änderungen bereit sei: „Ich habe dem Dichter Euren Brief geschickt und glaube, dass es nicht schwierig sein wird, den Schauplatz zu verlegen und die Namen zu ändern."[9] Wie in solchen Fällen üblich, aber nicht ohne Verdis Bedauern, sollten Ort und Zeit sowie die Namen der dargestellten Personen geändert werden. Scribes GUSTAVE III. hatte bereits verschiedentlich als Opernvorlage gedient. Um Probleme mit der Zensur zu umgehen, verlegte Mercadante das Thema unter dem Titel IL REGGENTE (Turin 1843) ins Schottland des 16. Jahrhunderts, so dass Verdi mit einiger Berechti-

[7] Hinweise zu Ferdinand II: S. 120, Anm. 6

[8] Vgl. Seidlmayer, M., Geschichte des italienischen Volk und Staates, a.a.O., S. 420

[9] Verdi (14.11.1857) nach Weaver, W., Verdi - Eine Dokumentation, a.a.O., S. 196; Sowohl in der deutschen Übersetzung bei Weaver und in den Copialettere wird als Datum des Briefes der 14. Oktober angegeben, bei Franco Abbiati (Bd.2, a.a.O., S. 452) der 23. Oktober. Julian Budden (Bd.2, a.a.O., S. 368) weist demgegenüber den 14. November aus. Bereits Ende Oktober wurde ein Prosaentwurf des Librettos den neapolitanischen Behörden zur Genehmigung eingereicht. Die zeitliche Neudisponierung der Handlung wurde erst Ende November von Verdi und Somma besprochen. Vgl. Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 372

gung davon ausgehen konnte, die Probleme in Neapel auf diesem üblichen Wege ebenfalls ausräumen zu können.[10] Mitte November erhielt Antonio Somma, der nun anstelle des LEAR Scribes Libretto bearbeitete, als Antwort auf den im Oktober eingesandten, historisch korrekten Handlungsentwurf ein Memorandum der neapolitanischen Zensurbehörden. Umgehend schrieb er an Verdi:

> "Es [das Memorandum] besagt, dass sie uns mit Ausnahme von Schweden und Norwegen den ganzen Norden überlässt. Doch in welches Jahrhundert verlegen wir die Handlung? Äußern Sie sich diesbezüglich ... Da vom Norden und von einem Fürsten die Rede ist, außerdem davon, dass es sich um eine Epoche handelt, in der das heidnische Barbarentum gegen die christliche Kultur kämpfte, meine ich, dass es nicht schlecht wäre, in Pommern zu landen, das im 12. Jahrhundert ein unabhängiges Fürstentum war ... Und da dort die Geschichte um jene Zeit voller Unklarheiten ist, können wir nach Belieben einen Herzog ins Leben rufen."[11]

Da Verdi sich zu diesem Zeitpunkt eher auf die musikalischen Erfordernisse konzentrierte, blieb er gegenüber diesem Memorandum gelassen.[12] Ohnehin hatte er sich in dem zitierten Schreiben an Torelli dafür ausgesprochen, dass es besser sei, sein Librettist, der ohnehin im fernen Venedig unter Zeitdruck arbeiten müsse (Piave war zumeist in seiner Nähe gewesen) und nun voller Elan bei der Sache sei, würde zunächst das Drama fertig stellen, bevor über einen Wechsel der Namen und Handlungszeit nachgedacht würde.[13] Erst am 26. November 1857 äußert Verdi sich gegenüber Antonio Somma, der ihm in einem Schreiben vom 19. des Monats[14] als Lokalität der Handlung Pommern und als Zeit das 12. Jahrhundert vorgeschlagen hatte:

> „Ich habe noch nicht die Zeit, Dir auf den Vorschlag, die Handlung ins 12. Jahrhundert zu verlegen, zu antworten. Es scheint mir für einen so brillanten und eher französischen Charakter wie Gustav zu weit entfernt: dann die Kostüme! [...]"[15]

---

[10] Vgl. Phillips-Matz, Verdi: A Biography, a.a.O., S. 370

[11] Somma nach Eösze, L., Wenn Verdi ein Tagebuch geführt hätte. Budapest 1990, S. 110. Die in diesem Briefzitat nicht erwähnten Forderungen des Memorandums nennt Budden (The Operas of Verdi, Vol. 2, a.a.O., S. 368): "The hero's love must be noble and tinged with remorse; The conspirators must hate the duke for hereditary reasons, such as usurpation of property; The feast should conform to the customs of the epoch chosen; No firearms."

[12] Vgl. Phillips-Matz, M.J., a.a.O., S. 372

[13] Vgl. Budden ebd.

[14] Vgl. ebd.

[15] Graziani, C., Giuseppe Verdi: Autobiografia dalle lettere, a.a.O., S. 320, Übersetzung nach ital. Text

Erst am 16. Januar 1858, dem Tag seiner Ankunft in Neapel, übergab Verdi das fertige Libretto an Vincenzo Torelli, der es an die zuständigen Behörden weiterleitete. Die Forderungen des Memorandums waren, wie Julian Budden schreibt, angemessen berücksichtigt: „The opera's title was now Una Vendetta in Domino, the setting seventeenth-century Pomerania [...]. The Duke was sufficiently remorseful in his adulterous pursuit; the conspirators made suitable references to ancestral homes and murdered brothers. The Duke was to be killed with a dagger."[16] Dennoch sollte es unerwartete Schwierigkeiten geben. Einen Tag vor Verdis Ankunft in Neapel hatte der Italiener Felice Orsini aus Rache für den Verrat an der Römischen Republik (1848-49) ein Attentat auf Napoleon III. (1808-1873) verübt, welchem dieser nur durch einen glücklichen Zufall entkam.[17]

Bislang ist man davon ausgegangen, dass dieses Ereignis den Ausschlag für die neapolitanische Zensur gab, eine abermalige Überarbeitung von Sommas UNA VENDETTA IN DOMINO als Textvorlage zu fordern. Phillips-Matz zufolge hatte die Zensur jedoch bereits im Oktober 1857 ein Verbot ausgesprochen, was dem Sekretär Torelli sowie dem Impresario des San Carlo, Luigi Alberti, bekannt war. Da man wohl befürchtet hatte, Verdi könne die Komposition der neuen Oper für Neapel einstellen und sich anderen Aufgaben widmen, hatte man diese Entscheidung verschwiegen.[18] Die Verdi Anfang Februar übermittelten Modifikationen machten im Prinzip ein neues Libretto

[16] Budden, J., The Operas of Verdi, Vol. 2, a.a.O., S. 369

[17] Vgl. Procacci, G., Geschichte Italiens und der Italiener, a.a.O., S. 279

[18] Über diese Episode schreibt Phillips-Matz (Verdi: A Biography, a.a.O., S. 374): „ [...] in October the Neapolitan censors had refused to approve the libretto. Alberti and Torelli had kept the news to themselves [...], believing that if they told Verdi, he would not have continued composing the score." Auch andere Autoren bestätigen, dass bereits im Oktober 1857 ein solches Verbot ausgesprochen wurde. Vgl. bspw. Weaver, W., Verdi. Eine Dokumentation, a.a.O., S. 196. Fraglich erscheint jedoch, warum dem Librettisten dann das Memorandum (vgl. S. 236) übermittelt wurde. Somma musste glauben, die Prosafassung sei – abgesehen von der erforderlichen Verlegung von Ort und Zeit –in Ordnung. Plausibler scheint es einem Hinweis Gaetano Cesaris in den Copialettere (vgl. a.a.O., S. 565) zu folgen, der davon ausgeht, die neapolitanische Behörde habe im Oktober die Genehmigung der Prosaskizze zurückgewiesen. Vielmehr sei das Libretto in Versform vorzulegen. Insofern ist Verdi einerseits eine gewisse Mitschuld an den Querelen im Januar / Februar 1858 zuzusprechen, da er darauf verzichtet hatte, das fertige Libretto vorauszuschicken. Allerdings waren die Ereignisse des 13. Januars 1858 (Attentat auf Napoleon) nicht vorhersehbar. Andererseits lässt diese Sichtweise das Verhalten Torellis und Albertis in einem etwas günstigeren Licht erscheinen.

erforderlich.[19] Wiederum kollidierten dabei unterschiedliche ästhetische Vorstellungen. Offenbar herrschte in Neapel noch die Auffassung, ein Libretto sei im Grunde nur ein notwendiges Beiwerk einer Oper und könne auch kurzfristig ausgetauscht werden. Kaum anders ist zu erklären, dass Alberti und Torelli ohne weitere Rücksprache mit Verdi Sommas Libretto durch einen anderen Autor zu ADELIA DEGLI ADIMARI hatten überarbeiten lassen.[20] Schon bevor es Verdi am 17. Februar offiziell übergeben wurde[21], reagierte er in einem Schreiben an Torelli und macht unmissverständlich deutlich, dass es unter diesen Umständen keine neue Oper mit ihm geben würde:

> „Die Handlung fünf oder sechs Jahrhunderte vorverlegen? Welch ein Anachronismus! [...] Ich habe sehr genaue Vorstellungen von meiner Kunst, die ich weder aufgeben kann noch aufgeben darf. [...] Wenn die Impresa mich anklagen will, wie ich vermute, werde ich es nicht fürchten, denn ich glaube, ich habe das Recht auf meiner Seite. Wenn die Impresa den Vertrag aufgrund der von uns nicht zu vertretenen Gründe im gegenseitigen Einvernehmen annullieren will, wäre ich noch damit einverstanden."[22]

Wie von Verdi befürchtet, sollte es im März 1858 zu einer gerichtlichen Auseinandersetzung mit dem Teatro San Carlo kommen. In einer ausführlichen Verteidigungsschrift, der DIFESA DEL MAESTRO CAVALIER GIUSEPPE VERDI[23], deren Wortlaut im wesentlichen auf den Anwalt Ferdinando Arpino zurückgeht, legte Verdi vor allem seine künsterlischen Motive dar, die ihn bewogen hatten, den Vertrag nicht einzuhalten. Am 13. März lag die Schrift dem neapolitanischen Handelsgericht vor und es wurde dort anerkannt, dass „the changes could result in damage to the music. The two parties were asked to reach a compromise, which allowed Verdi to leave Naples with his score, providing he returned to produce SIMON BOCCANEGRA at the San Carlo in the fall."[24] Als Verdi und Giuseppina Strepponi im April

---

[19] Vgl. Verdis Brief an Somma vom 7.2.1858, in: Busch, H., Verdi Briefe, a.a.O., S. 62 oder Eösze, L., Wenn Verdi ein Tagebuch geführt hätte, a.a.O., S. 111

[20] Vermutlich handelte es sich um den neapolitanischen Librettisten Domenico Bolognese. Vgl. Budden. J., The Operas of Verdi, Vol. 2, a.a.O., S. 370

[21] Vgl. Copialettere, S. 567

[22] Copialettere, S. 566, Übersetzung nach ital. Text

[23] Vgl. Copialettere, S. 568ff.

[24] Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 377. Nach Erkenntnissen von Birgit Pauls (Verdi und das Risorgimento, a.a.O., S. 245), die sich auf ein handschriftliches Protokoll des Prozesses stützt, waren es eher formaljuristische Gründe, die den Kompromiss erforderlich machten: „Verdi habe tatsächlich den Abgabetermin [des versifizierten Textes] nicht eingehalten [...]. Alberti dagegen müsse [...] nachweisen können, dass er Verdi rechtzeitig von den Einwänden der Zensur verständigt habe, wie er es behauptete. Da er das anscheinend nicht

1858 Neapel mit dem Ziel Genua verließen, existierten schon seit längerem neue Pläne für UNA VENDETTA IN DOMINO. Ebenfalls in den ersten Monaten des Jahres 1858 muss in Rom eine Schauspielfassung des GUSTAV III. zur Aufführung gekommen sein, denn Verdi ließ sich über den Bildhauer Vincenzo Luccardi das Programmheft nach Neapel kommen, um es im Prozess zu verwenden.[25] In einem anschließenden Schriftstück vom 27. Februar forderte Verdi Luccardi indirekt auf, den römischen Impresario Vincenzo Jacovacci (1811-1881) für UNA VENDETTA zu gewinnen; an seinem Teatro Apollo war 1853 IL TROVATORE uraufgeführt worden und Verdi wusste, dass das Ensemble zwar kleiner als in Neapel war und die Besetzung sicherlich Probleme bereiten würde, Jacovacci jedoch seine ästhetischen Entscheidungen widerspruchslos respektierte.[26] Jacovacci war – Julian Budden zufolge – sofort enthusiastisch; allerdings gab er zu bedenken, dass auch die Zensoren im Kirchenstaat Einwände gegen das Libretto Sommas haben könnten.[27]

Obwohl Verdi in einem Antwortschreiben klarstellte, dass er ebenso wenig wie in Neapel in Rom Änderungen akzeptieren würde, konnte die Uraufführung der Oper unter dem heute noch bekannten Titel UN BALLO IN MASCHERA schließlich am 17.Februar 1859 in Rom stattfinden. Wohl nicht zuletzt deshalb, weil der Komponist ein persönliches Interesse daran hatte. Es war eine gute Gelegenheit, seinen Freund Luccardi wiederzusehen. Vor allem aber, das ist sicher, war die endliche Aufführung des Scribe-Sujets eine Genugtuung für ihn. So heißt es in seinem Schreiben vom 27.2.1858 an Luccardi:

> „Ich ziehe Rom [vor] [...] um diese Oper vor den Türen Neapels zu geben und zu zeigen, dass die römischen Zensur dieses Libretto gestattet hat."[28]

Die zahlreichen Änderungen, welche die römischen Zensoren zunächst forderten, wurden nach Erkenntnissen Franco Abbiatis durch die Vermittlung von Donizettis Schwager, den Anwalt Antonio Vasselli, zumindest teilweise zurückgenommen.[29] Wie die meisten nach

konnte, entschied sich das Gericht für einen Vergleich."

[25] Vgl. Phillips-Matz, ebd., S. 376; Julian Budden (The Operas of Verdi, Vol. 2, a.a.O., S. 372) bemerkt, dass es sich nicht, wie zuweilen angenommen wurde, um eine Aufführung von Scribes Libretto ohne die Musik Aubers handelte, sondern um ein Schauspiel des römischen Dichters Dal Testa. Vgl. Zitat Antonio Somma, S. 245

[26] Vgl. Copialettere, a.a.O., S. 570ff.; zum Verhältnis Verdi-Jacovacci vgl. GROVE OPERA, Artikel: Jacovacci

[27] Vgl. Budden, The Operas of Verdi, Vol. 2, a.a.O., S. 372

[28] Copialettere, a.a.O., S. 571, Übersetzung nach ital. Text

[29] „Die „wenigen Worte", die nun verändert und neu erdacht waren, der endgülti-

1849 komponierten Opern besitzt auch UN BALLO IN MASCHERA keinen direkten politischen Aufforderungscharakter im Sinne einer kollektiven Erhebung der Bevölkerung zur Befreiung Italiens. Trotz der Verlagerung der Opernhandlung nach Boston bleibt das Thema des historischen Befreiungskampfes gegen die englische Kolonialherrschaft ungenutzt. Wie schon durch die neapolitanische Zensur gefordert, wird zwischen dem Gouverneur von Boston, Riccardo (vormals als Gustav III. König von Schweden) und den Verschwörern eher eine persönliche Fehde ausgetragen. Im Vordergrund der Handlung steht die tragische Liebe Riccardos zu Amelia, der Ehefrau seines Sekretärs und besten Freundes Renato. Folgt man Kurt Pahlen, war all dies in der Vorlage des französischen Dichters angelegt:

> „Der Maskenball hätte eine politische Oper werden können. [...] Doch Eugène Scribe [...] hielt sich nicht an die geschichtliche Wahrheit, als er diesen Stoff zu einem Theaterstück verarbeitete; er ‚schmückte' ihn mit einer Liebesgeschichte eigener Erfindung. So gelangte das Thema in den Bereich der Oper und dort schließlich, nach anderen Vertonungen, zu Verdi. Der war ein durchaus ‚politischer' Mensch [...]. Aber ihn interessierte die politische Komponente des Stoffs offenkundig weniger als die menschliche. ‚Un ballo in maschera' ist ein musikalisches Liebesdrama geworden, in der die Politik nur am Rande mitspielt."[30]

Recht bedenklich werden hier allerdings die Begriffe Liebe und Politik voneinander abgegrenzt. Offenbar folgt Kurt Pahlen der verbreiteten Auffassung, Verdi habe nach 1848 keine politischen Opern mehr geschrieben. Dem widerspricht Udo Bermbach:

> „Es gibt so gut wie keine Opern von Verdi, in der nicht Aspekte von Politik eine die Dramaturgie bestimmende Funktion einnehmen; nicht einmal im Falstaff ist dies der Fall, der mit seiner Absage an die Politik [...] sich eben auf diese bezieht."[31]

Über Verdis UN BALLO IN MASCHERA heißt es weiter bei Bermbach: „Private Konflikte können repräsentativ für öffentliche stehen und umgekehrt wirkt sich privat aus, was aus dem öffentlichen Leben zu-

---

ge Titel, der weder Gustav III. noch *Eine Rache im Domino* noch *Adelia degli Adimari* sondern nun *Ein Maskenb*all hieß, und alle neuen Verse, die Somma verfaßt hatte, gingen nach Rom an die Adresse des Advokaten Vasselli ab und – wie der Zwischenträger Jacovacci versicherte – von dort aus an Seine Exzellenz Monsignore Matteucci, der schon von ‚mir [Jacovacci] vorbereitet ist und sich auf das Stärkste für Euch einsetzt, wie bisher.'" Abbiati, F., Die Jahre des Maskenball, in: Bollettino dell'Istituto di studi verdiani, vol.1 n.2. Parma 1960, S. 824

[30] Pahlen, K., Gedanken zum Maskenball, in: Ein Maskenball, a.a.O., S. 193f

[31] Bermbach, U., Option für die linke Mitte, in: Verdi Theater, Stuttgart 1997, S. 192

rückschlägt." Im Kontext einer umfassenden Analyse der wichtigen Mozart-Opern stellt Thomas Metscher fest:

> „Nie ist Liebe bei Mozart etwas, das nur für sich bestünde. [...] Sie ist Kern der Gesellschaftlichkeit des Menschen, Katalysator und Spiegel seiner Weltbeziehung und Subjektfähigkeit, Maß seiner Reife und Humanität: der Stufe seiner Menschwerdung. [...] Die Liebe bei Mozart ist Spiegel des ganzen Menschen und seines Verhältnisses zur Welt."[32]

Ebenso wie die eigentlich unpolitische Oper LA TRAVIATA genau dieses von Metscher formulierte Verständnis der Menschwerdung Violettas offenbarte, zeigt sich auch hier der Protagonist Riccardo als Mensch, der in seinem Verhältnis zu Amelia und Renato Erfahrungsprozesse durchmacht und sich in seiner Fähigkeit zu lieben entwickelt. Damit verbunden ergeben sich die von Bermbach angesprochen Koppelungseffekte zwischen öffentlicher und privater Sphäre vor allem über die Bezugspunkte Ehe und Freundschaft. Daher kann auch UN BALLO IN MASCHERA den Rang einer politischen Oper beanspruchen. Wie bei keinem anderen Werk der Reifezeit werden aber solche Zusammenhänge durch populäre Episoden zum Risorgimento verdeckt: Hinsichtlich der Akronymbildung[33] „Viva V.E.R.D.I.!" in Rom und den Querelen in Neapel konstatiert Birgit Pauls sogar eine Instrumentalisierung der Entstehungsgeschichte von UN BALLO IN MASCHERA, die offenbar über ein zutiefst widersprüchliches Verhalten des politischen Komponisten hinweggetäuscht hat:

> „Bei der mythisierten Nacherzählung der Entstehungsgeschichte von „Un Ballo in maschera" wird der mühsame Kampf gegen die Zensur in Neapel [...] stets dramaturgisch gesteigert. Anstatt zu hinterfragen, warum sich Verdi in Rom plötzlich all das gefallen ließ, was die Biographen im Falle Neapel als gröbste Verletzung seiner Künstlerwürde bewerten, wird die Verlegung nach Boston plötzlich sogar noch milde als „kein schlechter Kompromiss" [Cassini] bezeichnet. Die Komplexität aller Vorgänge wird derart reduziert, dass sich die Widersprüchlichkeit von Verdis Verhalten wegkürzt und sich nun das Blickfeld gänzlich auf den Topos des sinnbildlichen Kampfes gegen die ‚Fremdherrschaft' verengen kann, der in der Geburt des Akrostichons „V.E.R.D.I." anlässlich der Uraufführung von „Un Ballo in maschera" in Rom gipfelt. Das Tauziehen in Neapel wird dem Nationsdiskurs eingegliedert, der sich nicht zuletzt durch Distinktionen, wie solchen zwischen Italienern und „fremden" Herrschern, Bourbonen und Römern, definiert."[34]

Auch wenn Verdis rechtliche Auseinandersetzung in Neapel im Frühjahr 1858 nirgends zum Befreiungskampf gegen die spanischen

---

[32] Metscher, T., Pariser Meditationen, a.a.O., S. 148f

[33] Vgl. Metscher, T., Pariser Meditationen, a.a.O., S. 121

[34] Pauls, B., Verdi und das Risorgimento, a.a.O., S. 247

Machthaber stilisiert wird, ist der hier geäußerte Vorwurf der Widersprüchlichkeit im Verhalten Verdis gegenüber den jeweiligen Zensurbehörden berechtigt. Offensichtlich wurde das für Verdi inakzeptable Libretto ADELIA DEGLI ADIMARI, das ihm mit Billigung des Teatro San Carlo als Ersatz für Sommas UNA VENDETTA IN DOMINO vorgelegt wurde, in der Literatur bislang kaum angemessen untersucht.[35] In dem von Pauls ausgewerteten Dokument, einem Beweismittel aus dem neapolitanischen Prozess, sind beide Libretti unmittelbar gegenüberstellt und werden handschriftlich von Verdi kommentiert. Die Autorin stellt fest,

> „dass recht eigentlich der Stoff, den der neapolitanische Librettist verändert hatte und der von der Zensur bewilligt war, politisch brisanter war als die ursprüngliche Version [...]."

Und weiter heißt es:

> „Wenn wir uns die kommentierten Fußnoten Verdis [...] genauer ansehen, hat Verdi nicht etwa eine Entschärfung, sondern die Politisierung seiner Oper nicht behagt. [...] Er wollte Luxus, Glanz und Tand, die unermessliche Langeweile des Hoflebens spiegeln [...] Insofern ließe es sich tatsächlich vom ästhetisch-künstlerischen Standpunkt, nicht vom politischen, verstehen, dass Verdi das Libretto nicht gefiel."[36]

Als Ursache für die Auseinandersetzungen um die Uraufführung in Neapel und eben das widersprüchliche Verhalten des Komponisten werden von Birgit Pauls nicht politische, sondern – was überraschend ist - ökonomische Gründe geltend gemacht. Im Kern geht es um die vom Mailänder Verleger Tito Ricordi gegenüber Verdi geäußerte Befürchtung, eine Uraufführung in Neapel würde zu erheblichen finanziellen Einbußen führen. Anders als sonst üblich war eine Sicherung der Urheberrechte im Königreich Neapel offenbar nicht möglich: „Wenn er [Verdi] einmal mit seinen Partituren in Neapel angekommen sei, sei das gleichbedeutend, als habe man sie mit beiden Händen bereits auf der ganzen Welt ausgestreut."[37]

Vor allem die Geschäftspraktiken des neapolitanischen Verlagshauses Cottrau waren Ricordi suspekt. Auch nach Erkenntnissen von Phillips-Matz muss es offenbar einen Vertrag zwischen Teodoro Cottrau und dem Teatro San Carlo in Neapel gegeben haben, der Cottrau Rechte an allen Werken zusicherte, die dort zur Aufführung kamen.[38] Ob-

---

[35] Vgl. Pauls, B., Verdi und das Risorgimento, a.a.O., S. 227
[36] Ebd., S. 233
[37] Tito Ricordi nach Pauls, ebd., S. 239
[38] Vgl. Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 368

gleich Verdi in den Verhandlungen mit Torelli darauf bestanden hatte, dass die Eigentumsrechte bei ihm verbleiben müssten, nahm die Entwicklung einen gegenteiligen Verlauf:

> „Tatsächlich hatte Cottrau, so annoncierte es die ‚Gazzetta Musicale di Napoli' am 20. Januar 1858, entgegen den Vereinbarungen schon vor der Uraufführung sämtliche Druck- und Aufführungsrechte für die neue Verdi Oper ‚gemäß dem gültigen Recht des Königreichs Beider Sizilien' gekauft."[39]

Damit diente die neue zensurbedingte Verzögerung im Januar – so die These von Pauls – einerseits dem neapolitanischen Verleger, der bereits mit dem Druck beginnen konnte.[40] Andererseits wurde auch Verdi - spätestens seit Mitte Februar 1858 - von Ricordi dazu gedrängt, nun ebenfalls die Aufführung der neuen Oper zu verzögern; zumindest solange, um ihm ausreichend Zeitraum zu geben, in den Besitz des Manuskripts zu gelangen.[41]

Da sich dies durch die Entwicklung in Neapel – in erster Linie wegen der permanenten Änderungen am Libretto – als undurchführbar erweisen sollte, wurde Verdi von Ricordi am 1. März 1858 angewiesen, „sich so schnell als möglich aus den Banden in Neapel zu lösen und dieses Land zu meiden."[42] Zusammenfassend stellt Birgit Pauls fest, dass das Beispiel der Vorgänge um den Maskenball zeigt, wie „Operngeschichte, die nur sehr am Rande nationalen Stimmungen gehorchte, bei entsprechendem Vorverständnis und gutem Willen zum idealen Medium der ‚Risorgimento'-Erzählung werden konnte. Derart eingebettet [...] wurde Verdis juristisch-ökonomisches Tauziehen um die Uraufführung von ‚Un ballo in maschera' zum folkloristischen „Risorgimento"-Mythos."[43]

In ihrem Ansatz weitet Birgit Pauls die bereits 1970 von Gabriele Baldini formulierte Erkenntnis zeitlich aus[44], in der das ökonomische Kalkül einer Widmung der Oper NABUCCO das Bild Verdis als politischen Kämpfer für Italiens Einheit trübt. Zusammen mit der „eingängigen Anekdote" um das Akronym, die „wohl nach 1875 erfunden wurde" (Pauls) dekonstruiert sie das vorherrschende Bild von

---

[39] Pauls, B., Verdi und das Risorgimento, a.a.O., S. 243

[40] Vgl. ebd.

[41] Vor dem Hintergrund der im Königreich Neapel geltenden Rechtslage war ausschlaggebend, dass Ricordi den Autographen der neuen Oper sprichwörtlich in seinen Händen halten musste. Erst hierdurch wäre es für Cottrau - rechtlich gesehen - unmöglich geworden, Kopien anzufertigen und zu vertreiben.

[42] Tito Ricordi nach Pauls, B., Verdi und das Risorgimento, a.a.O., S. 242

[43] Ebd., S. 253

[44] Vgl. S. 60f

einem politisch unterdrückten Komponisten, der in Neapel mit den Fremdherrschern ringt. Materielle Interessen untergraben und widerlegen - wie bei Baldini - die bislang vermuteten ideellen Handlungsmotive; neu und bemerkenswert ist, dass das von Pauls im Kontext von UN BALLO IN MASCHERA geltend gemachte ökonomische Argument nun eingesetzt wird, um Verdi endgültig aus dem Risorgimento zu weisen. Die ihm hier zugesprochene Bedeutung scheint als postumes Konstrukt im Kontext der italienischen Nationenbildung um die Jahrhundertwende entlarvt.

Es ist richtig, dass populäre Veröffentlichungen die Handlungsmotive Verdis um 1860 eher einseitig interpretieren. Die fehlende Berücksichtigung der ökonomisch motivierten Überlegungen von Verleger und Komponist durch die Verdi-Forschung wird dazu beigetragen haben. Allerdings bleiben trotz der schlüssigen Argumentation der Autorin Fragen offen. So ist unklar, warum Verdi, dem die Zustände im Königreich Beider Sizilien ebenso bekannt waren wie die dortigen Praktiken im Verlagswesen, das Risiko einer vertraglichen Bindung mit dem Teatro San Carlo einging. Hier vermutet Pauls, der drohende Krieg mit Österreich habe es Verdi ratsam erscheinen lassen, in den Süden auszuweichen, da die Stagione an den norditalienischen Häusern möglicherweise nicht zu gewährleisten war.[45]

Die Gefahr eines zweiten Einigungskrieg gab es nicht vor dem gescheiterten Attentat auf Napoleon III. Das bedeutet, ein Krieg war zum Zeitpunkt der Vertragsunterzeichnung mit Neapel bestenfalls als langfristige Möglichkeit vorhersehbar; dass es eine militärische Initiative auch im Süden geben würde, galt dabei durchaus als im Bereich des Möglichen liegend. Eugenio Gara zufolge ist festzustellen, dass sich Verdi - läge dem Vertrag mit Neapel tatsächlich ein solches Kalkül zugrunde -, vollständig verkalkuliert hätte:

> „Eine leichte Verbesserung [...] trat um die Jahreswende 1859-60 ein, wurde unmittelbar darauf durch Garibaldis Campagne [in Süditalien] aber wieder gehemmt. Das besagt keineswegs, dass die Theatersäle geschlossen worden wären, alles andere: die Saison an der ‚Scala' verlief z.Bsp. ganz regelmäßig."[46]

Besser erklärt sich das Interesse des Komponisten an Neapel aus den dort vorhandenen Realisationsmöglichkeiten. Sicherlich war das San Carlo nach 1830 mehr und mehr in eine finanzielle Krise geraten –

---

[45] Vgl. Pauls, B., Verdi und das Risorgimento, a.a.O., S. 237

[46] Gara, E., Die Entwicklung der Oper ‚Un ballo in maschera' in einem Jahrhundert der Interpretation, in: Bollettino dell'Istituto di studi verdiani, Vol.1 n.2., a.a.O., S. 929

nicht zuletzt hieraus erklärt sich das Drängen Torellis gegenüber Verdi auf Vertragsunterzeichnung. Allerdings war es seit dem großen Brand am 13. Februar 1816 und dem anschließenden Wiederaufbau zu einem der modernsten Häuser Europas geworden, wohl nicht zuletzt, weil die 1815 wiedereingesetzten Bourbonen die während der französischen Herrschaft unter Joachim Murat eingeführten Verbesserungen in der Organisationsstruktur des Theaters übernahmen.[47] Bewogen hat Verdi mit hoher Wahrscheinlichkeit die nur am San Carlo vorhandene „double company of singers" (Grove Opera). Vor allem deswegen, weil die Verhandlungen zunächst mit dem Ziel aufgenommen worden waren, RE LEAR zu realisieren - Shakespeares Drama verlangt ein gutes Dutzend Hauptdarsteller und fast ebenso viele Nebenrollen.

Birgit Pauls betont die Konzessionen, die Verdi gegenüber den römischen Zensoren macht, verglichen mit seinem vormals intransigenten Verhalten in Neapel. Dies stieß schon bei damaligen Zeitgenossen auf Verwunderung - vor allem bei Antonio Somma, der zunächst kaum motiviert schien, die vom Vatikan geforderten Änderungen in das Libretto einzuarbeiten und die fehlende politische Dimension des Stoffes kritisierte.[48] Nachdem er im Mai 1858 offenbar eine Liste mit den Änderungswünschen von Verdi erhalten hatte, schreibt er:

> „Vor einigen Monaten hat man in Rom die Aufführung des Schauspiels von Dal Testa: Gustav III. erlaubt und nun verbietet man die Vertonung des genau gleichen Sujets, obwohl man den König in einen Fürsten verwandelt, den schwedischen Königshof in einen winzigen Hofstaat eingeschränkt und jegliche Politik ausgeschlossen hat. [...]"[49]

Nachdem die Behörden durch die Vermittlung Vassellis und Jacovaccis einige Änderungen zurückgenommen hatten, begann Somma, der als ehemaliger Herausgeber der Zeitung IL FAVILLA in Triest selber über Erfahrungen mit den Zensurbehörden verfügte, die Arbeit aufzunehmen - die beruhigenden Worte Verdis vom 6.8.1858 sollten ihre Wirkung eher verfehlen:

> „Wappnet Euch mit Mut und Geduld, vor allem mit Geduld! [...]. Wenn Euch beim Lesen dieses Briefes aber das Blut zu Kopf steigen sollte, legt das Schreiben erst einmal beiseite. [...] Die von der dortigen Zensur heraus-

---

[47] Vgl. GROVE OPERA, Artikel: Naples

[48] Abgesehen von der unhistorischen Verlagerung der Handlung nach Boston und der entsprechenden Modifikation der Personen handelte es sich im Wesentlichen um Beanstandungen einzelner Formulierungen. Eine gute Zusammenfassung hierzu findet sich bei Budden, J., The Operas of Verdi, Vol. 2, a.a.O., S. 373

[49] Antonio Somma nach Abbiati, F., Die Jahre des Maskenball, a.a.O., S. 817

> gegriffenen Ausdrücke sind zwar viele, hätten aber auch mehrere sein können: andererseits ist das viel günstiger so, weil man nun weiß, wie man sich verhalten muss. [...]"[50]

Dass Antonio Somma, der durchaus ein glühender Patriot war, Verdi gegenüber unmissverständlich deutlich gemacht haben muss, was er von dieser „Willfährigkeit" (Pauls) gegenüber dem vatikanischen Büro hielt, zeigt ein Schreiben Verdis vom 13.12.1858 an den venezianischen Musikkritiker Cesare Vigna:

> „Aus Rom habe ich die Varianten zum Maskenball erhalten. Somma schreibt mir, dass ihm davon „übel" wird (ich finde das Wort nicht freundlich) [...]. Er wollte, dass ich protestieren sollte und wie im vergangenen Jahre mich herumzanken!? [...]"[51]

Zwar finden sich keine Hinweise, ob schon einem kritischen Zeitgenossen wie Antonio Somma auffiel, dass die von der neapolitanischen Zensur vorgelegte Fassung zumindest vordergründig deutlich politischer war als die schließlich in Rom genehmigte Fassung. Aber erklärt sich die Entscheidung gegen Neapel und für Rom nur aus einem ökonomischen Kalkül? Mehr als die persönliche Genugtuung, auf die als Motiv hingewiesen wurde, mag die plötzliche Kompromissbereitschaft Verdis gegenüber der kirchlichen Zensurbehörde auch aus einer resignativen Stimmung und einem gewissen Überdruss resultiert haben. Ein Brief Giuseppina Strepponis, die sich seit dem 15. Januar 1859 mit Verdi in Rom aufhielt, an den gemeinsamen Freund Cesare De Sanctis mag dies belegen. Es heißt es in dem Schreiben, das offenbar wenige Tage vor der Premiere des BALLO IN MASCHERA abgefasst wurde:

> „[...] Jedenfalls wünsche ich nichts anderes, als dass die erste Aufführung dieser Oper stattfindet, denn es ist nun schon das zweite Jahr, dass man von ihr spricht [...], aber Verdi ist absolut theatermüde und will die Oper unter allen Umständen los sein."[52]

Durch das Ausweichen nach Rom blieben in erster Linie die Interessen des Mailänder Verlegers Ricordis gewahrt. Jacovacci seinerseits konnte abschätzen, dass die Uraufführung sicherlich internationale Beachtung finden würde. Selbst in Paris und London hatte man in den ersten Monaten des Jahres 1858 tagtäglich über den aktuellen Stand des Rechtsstreits in Neapel berichtet.[53] Gegen Mitte März wur-

---

[50] Verdi nach Abbiati, F., ebd., S. 822

[51] Verdi nach ebd., S. 838

[52] Strepponi nach Abbiati, F., Die Jahre des Maskenball, a.a.O., S. 836

[53] Vgl. Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 378. Die Autorin stützt sich hier auf Briefe des Verdi-Schülers Emanuele Muzio, der Anfang 1858 im ‚Her

de unter größter Geheimhaltung der Vertrag zwischen Verdi und Jacovacci in Neapel geschlossen.[54] Für Giulio Ricordi gab es keinen Grund, die Verhandlungen abermals zu beeinflussen. Dass der Vertrag zu seiner Zufriedenheit ausgefallen war, mag nicht zuletzt ein Schreiben Jacovaccis vom 26.Mai 1859 belegen, in dem der römische Impresario Verdi bittet, seinen Einfluss bei Ricordi geltend zu machen, um die offenbar recht hohen Leihgebühren für UN BALLO IN MASCHERA zu mindern.[55] Nicht ohne Ironie bemerkt Birgit Pauls:

> „Man sieht, dass das harte Tagewerk eines Opernkomponisten mehr um Verfahrensfragen von Druck- und Urheberrecht, als um patriotische Hymnen für die zu erkämpfende Nation oder gar Aufwieglung zum „Tyrannenmord" mit Hilfe von Opernlibretti bestand."[56]

Aber sind ökonomische Interessen ohne politische Signifikanz?

8.2 Befreiung und Ökonomie: ein Lösungsvorschlag

8.2.1 Exkurs I: Vertragspraxis und Urheberrecht vor 1789

Lange vor der Französischen Revolution, unter den Bedingungen absolutistisch-monarchischer Herrschaftsformen, gab es bereits die Möglichkeit zur Wahrnehmung von Rechten an geistigem Eigentum – auch bei künstlerischen Werken. Dies geschah über das Privilegiensystem. Michael Walter stellt hierzu fest:

> „So konnte etwa ein Verleger ein – zeitlich befristetes – königliches Privileg erhalten: er besaß damit als einziger das Druckrecht für ein bestimmtes Buch und zog demzufolge als einziger Profit aus dem Druck und Verkauf. [...] Das Recht an den gedruckten Werken lag nicht beim Autor, sondern beim Verleger. [...] Ein dramatischer Autor, der mit seinem Text Geld verdienen wollte, musste einen entsprechenden Preis mit einem Verleger aushandeln, verlor danach aber jedes Recht an seinem Werk und erhielt darum auch keine Tantiemen."[57]

Vergleichbar erging es dem Opernkomponisten; auch er verlor durch den Verkauf seiner Partitur sämtliche Rechte. Allerdings hatte der Käufer – zumeist der Impresario – verglichen mit dem Verleger eher

---

Majesty Theatre' in London dirigierte. Vgl. auch Marchesi, G., Artikel: Muzio, in: GROVE OPERA

[54] Vgl. Copialettere, a.a.O., S. 571

[55] Vgl. ebd. 574; in seinem Antwortschreiben vom 5. Juni bittet Verdi seinerseits Jacovacci um Verständnis, dass er Ricordi nicht wegen einer Verminderung der Leihgebühren anschreiben könne.

[56] Pauls, B., Verdi und das Risorgimento, a.a.O., S. 242

[57] Walter, M., „Die Oper ist ein Irrenhaus", a.a.O., S. 205

begrenzte Verwertungsmöglichkeiten. Wie Michael Walter weiter bemerkt, war der Druck unbedingte Voraussetzung für die Erteilung eines königlichen Privilegs. Anders als bei einem gewöhnlichen Text war der Arbeitsaufwand für den Druck einer Opernpartitur jedoch ungewöhnlich hoch und der mögliche Kreis von Abnehmern wiederum relativ gering:

> „It has always been rare for orchestral, chorus and vocal parts of operas to be published (which by definition means put on sale). [...] From the beginning until well into the 19th century performance materials normally circulated in manuscript copies."[58]

Damit entfiel der rechtliche Schutz, welcher an den Druck gebunden war. Lukrativer war der aufwendige Notenstich im Bereich der Konzert- oder Hausmusik. Hier gab es früh musizierende Laien als Interessenten und Käufer. Eine Opernpartitur richtete sich jedoch in erster Linie an musikalische Experten; der Markt für Klavierauszüge und Studienpartituren berühmter Opern entwickelte sich später. Zwar existieren durchaus Opernpartituren, die im frühen 17. Jahrhundert ebenso aufwendig wie liebevoll gedruckt wurden. Jedoch waren diese französischen, englischen oder auch italienischen Drucke keineswegs zum Zwecke der Vermarktung angefertigt worden.[59]

Bemerkenswert ist ein Sachverhalt, der (nach Kenntnis des Verfassers) in diesem Zusammenhang noch nicht gewürdigt wurde. Das fast völlige Verschwinden von gedruckten Opern in Italien nach 1640[60] fällt offensichtlich zusammen mit der Geburtsstunde des ersten öffentlichen Opernhauses im Jahr 1637. Als selbsttragendes Unternehmen gewährte das neugegründete Teatro Tron im venezianischen Pfarrbezirk San Cassino erstmals gegen Bezahlung Einlass.[61] Zwar gehörten diese ersten Opernhäuser in der Regel noch adligen Familien, die Verwaltung wurde jedoch in der Regel einem nichtadligen Impresario überlassen.[62] Damit setzte die profitable Vermarktung

---

[58] Macnutt, R., Artikel: Publishing, in: GROVE OPERA

[59] Dies erläutert Richard Macnutt (ebd.): „It is likels that the early Italian operas were published [...] as much to bring honour to the patrons as to fill a specific public demand for copies of the music; and when contemporary editions of Lully's operas were issued in handsome folios the purpose was no doubt partly to present a suitably monumental record of what was regarded as the musical equivalent of the French classical theatre of Corneille, Molière and Racine."

[60] Ebenfalls den Hinweisen Macnutts zufolge wurden zwischen 1640 und 1790 nur drei Opern gedruckt und publiziert; vgl. ebd.

[61] Vgl. GROVE OPERA, Artikel: Venice

[62] Weniger, weil es für Adlige unstandesgemäß gewesen wäre, ein Opernhaus zu führen, sondern wohl eher aufgrund der Tatsache, dass Adlige in ihrer Wirt-

der Kunstform Oper lange vor dem politischen Siegeszug der bürgerlichen Gesellschaft ein. Hierbei waren etwaige Zustimmungs- oder Eigentumsrechte an dem fertigen Produkt für den Komponisten kein Thema. Die Komponisten verkauften die fertige Oper an den Impresario zu einem vorher festgelegten Preis. Damit gehörte das handschriftliche Werk dem Opernunternehmer, ohne dass der Komponist weitere Verwertungsrechte oder eine Kontrolle über seine Noten gehabt hätte.

Aus heutiger Sicht nur schwer nachvollziehbar, wurde die Stagione an den italienischen Opernhäusern vor der Mitte des 19. Jahrhunderts fast ausschließlich mit neuen Opern bestritten. Ein Repertoirebetrieb sollte sich in Italien erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts entwickeln – eben in Abhängigkeit von den jetzt eingeführten urheberrechtlichen Bestimmungen. Michael Walter weist jedoch darauf hin, dass der einzelne Impresario durch die von ihm erworbenen Opern dennoch über ein Repertoire verfügte: „Wiederaufnahmen in späteren stagioni waren die Ausnahme [...] das Material konnte er natürlich wieder verleihen oder mit anderen Impresari tauschen [...]."[63] Dennoch änderte dies nichts daran, dass Opern unter den damaligen Bedingungen eher „Einwegprodukte" waren.

Ein Impresario, der über eine Stagione hinaus Profit aus einer Oper schlagen wollte, „konnte [die Partitur] auch durch andere Komponisten ändern lassen, er konnte streichen, hinzufügen oder es mit anderen Werken vermischen."[64] Nicht erst vor dem Hintergrund des heute geradezu statischen Werkbegriffs mag dies kaum weniger befremdlich scheinen als die zuvor gemachten Feststellungen. Wie schon gezeigt, kennzeichnete Verdi diese Praxis recht früh als frevelhaft. Wenngleich er weder andere Werke umgearbeitet oder verarbeitet haben mochte, findet sich auch in seiner Arbeitsweise Reminiszenzen dieser Aufführungspraxis. Noch in den 1840er Jahren war es für Verdi keineswegs üblich, eine Oper sozusagen in „Heimarbeit" zu komponieren. Vielmehr wurde der melodisch-harmonische Entwurf des Werkes unmittelbar vor Ort auf die dort angetroffenen Bedingungen und Ressourcen des Opernhauses abgestimmt. Für die Art und Weise, Opern im Grunde als Gelegenheits- oder Einwegprodukte zu komponieren, lassen sich also allerhand handfeste Gründe ausmachen; ihre gemeinsame Ursache haben sie zumeist in der fehlenden Rechtssicherheit.

---

schaftsweise als zu verschwenderisch galten. Vgl. GROVE OPERA, Artikel: Impresario

[63] Walter, M., „Die Oper ist ein Irrenhaus", a.a.O., S. 9

[64] Ebd.

8.2.2 Exkurs II: Vertragspraxis und Urheberrecht nach 1789

Keineswegs zufällig nahm die Entwicklung des Urheberrechts für Künstler, um dessen Verfahrensfragen es Verdi nach Ansicht von Birgit Pauls offenbar mehr ging als um das Anstoßen revolutionärer Erhebungen, ihren Anfang in der Gesetzgebung des revolutionären Frankreichs:

> „Die Werke lebender Urheber [auteurs] können von den öffentlichen Theatern in ganz Frankreich nicht ohne deren ausdrückliche und schriftliche Genehmigung aufgeführt werden; dies gilt unter Strafe eines vollständigen Einzugs der Aufführungseinnahmen zugunsten der Autoren."[65]

Dieses im Jahre 1791 den Autoren vom Staat zugestandene Zustimmungsrecht wurde in Frankreich nur zwei Jahre später durch das Eigentumsrecht ergänzt:

> „Die Urheber [auteurs] von Geschriebenem aller Art, die Komponisten sowie die Maler und Zeichner [...] genießen für ihr ganzes Leben das ausschließliche Recht, ihre Werke innerhalb des Staatsgebietes zu verkaufen, verkaufen zu lassen oder zu vertreiben und das Eigentum daran ganz oder in Teilen abzutreten."[66]

Als das Verwertungsrecht im Zuge der Französischen Revolution durchgesetzt wurde, rückte - sozusagen als Schlusslicht - auch das Musiktheater in den bereits entfalteten Handel mit Orchesterpartituren und sonstigem Notenmaterial ein. Wieder sollte Frankreich eine Vorreiterrolle einnehmen. Vielleicht auch, weil es im Verlauf des 18. Jahrhunderts in Paris (was gleichbedeutend mit Frankreich war) schon zur Tradition geworden war, die Partituren der aufgeführten Werke abzudrucken.[67] Im Unterschied zu den Verhältnissen im Ancien régime war dieses Geschäft nun nicht mehr ohne den geistigen Urheber machbar. In Italien sollte sich die französische Gesetzgebung, wie Giuliano Procacci ausführt, erst während der zweiten und längeren Phase der napoleonischen Herrschaft nachhaltiger bemerkbar machen, die im Frühjahr 1800 durch den Sieg von Marengo eingeleitet wurde.

> „Die autoritäre Zentralisierung und die Vereinheitlichung der Verwaltung bedeuteten gegenüber der vorhandenen Zersplitterung einen echten Fortschritt. Der Code Napoléon, der in Frankreich die durch die Revolution entstandenen gesellschaftlichen Strukturen im Sinne des Bürgertums fest-

---

[65] Gesetz vom 13.Januar 1791 (Artikel 3), zit. nach Walter, M., „Die Oper ist ein Irrenhaus", a.a.O., S. 207

[66] Gesetz vom 19.Juli 1793 (Artikel 1), zit. nach ebd.

[67] Das Verlagshaus Ballard hatte das königliche Privileg erhalten, die an der Opéra aufgeführten Werke abzudrucken vgl. GROVE OPERA, Artikel: Publishing

schrieb, hatte in Italien eine vorwärtstreibende Funktion und ermöglichte erst die Entstehung solcher Strukturen."[68]

Den meisten italienischen Opernkomponisten verschaffte die Einführung der oben zitieren Gesetze von 1791 und 1793 keine unmittelbaren Vorteile, da diese Reglementierungen sich ausdrücklich nur auf gedruckte Werke bezogen. Nur im Königreich Neapel sollte eine spezifische Anpassung erfolgen: Nachdem die Bourbonen dort 1806 abgesetzt worden waren, setzte unter Joachim Murat, der ab 1808 die Regierungsgeschäfte von Joseph Bonaparte übernahm, eine „komplexe und eigenständige Entwicklung" (Procacci) im Königreich Neapel ein – nicht zuletzt im Hinblick auf das Musiktheater. Hier liefen die unterschiedlichen Reformen (beispielsweise die Gründung des Königlichen Musikkollegs) einerseits auf eine Vereinheitlichung der Verwaltung hinaus, andererseits wurde der finanzielle Spielraum erweitert und attraktiver gestaltet (beispielsweise durch die Konzessionierung von Spielbanken im Foyer der Theater).[69] In diesen Zusammenhang gehört auch die Ausdehnung der Vermarktungs- und Eigentumsrechte auf ungedruckte Opernpartituren durch ein von Joachim Murat erlassenes Dekret vom 7.11.1811.[70] Hierzu bemerkt Michael Walter: „Im Hinblick auf Neapel folgt [...] aus der gesetzlichen Lage vielleicht doch, dass der Rang Neapels als Opernstadt mit den dortigen Urheberrechten zusammenhing."[71] Vor allem im kulturellen Bereich wurden die französischen Neuerungen nach der Restauration der bourbonischen Herrschaft im Jahre 1815 nicht nur beibehalten, sondern noch erweitert (beispielsweise durch die Einführung der Königlichen Schule für Szenographie).[72]

Anders als im Königreich Neapel blieb die Sicherung des Urheberrechts für Opernkomponisten im Norden der italienischen Halbinsel weiterhin problematisch. Zunächst war durch die Wiener Restauration von 1815 der französische Code Napoléon aufgehoben worden. Dies hatte für die urheberrechtlichen Fragen allerdings keine unmittelbaren Folgen. Das Problem bestand nicht primär in einer verminderten Rechtsqualität, sondern resultierte eher aus der Wiederherstellung kleiner, heterogener Rechtsgebiete. Die meisten der restaurierten Kleinstaaten verfügten spätestens in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts über ein Reglement der Autorenrechte, das den französischen Gesetzen von 1791 und 1793 durchaus ebenbürtig war – wie-

[68] Procacci, G., Geschichte Italiens und der Italiener, a.a.O., S. 226f
[69] Vgl. Di Benedetto, R., Artikel: Naples, in: GROVE OPERA
[70] Vgl. Walter, M, "Die Oper ist ein Irrenhaus", a.a.O., S. 222f
[71] Ebd., S. 224f
[72] Vgl. GROVE OPERA, Artikel: Naples

derum auch hinsichtlich der nicht unproblematischen Einschränkung auf gedruckte Erzeugnisse.[73] Hier blieb das Königreich Neapel einstweilen die Ausnahme.

Erst Anfang der 40er Jahre sollte sich die Rechtsgrundlage für Opernkomponisten auch in Nord- und Mittelitalien ändern und ihren spezifischen Bedürfnissen anpassen. Ungeachtet der Tatsache, dass die Wiener Regierung unter Fürst Metternich zur Sicherung ihrer Interessen in Südeuropa weiterhin an der italienische Kleinstaaterei festhielt, hatte das nach 1815 unabhängig gebliebene Königreich Piemont-Sardinien einen liberalen Reformkurs eingeschlagen.[74] Der Entwicklung im Deutschen Bund durchaus vergleichbar, modernisierte sich das „preußische" Piemont-Sardinien aus eigener Kraft. Insbesondere die von Cavour forcierte Liberalisierung des Marktes und die Freihandelsabkommen mit Österreich und Frankreich führten zu einer Sogwirkung auf die übrigen italienischen Staaten. Insofern sollte auch hier die politische Spaltung durch die sukzessive Angleichung der ökonomischen und rechtlichen Strukturen unterwandert werden. Mit Blick auf die Vereinheitlichung des Urheberrechts wurde Österreich, das dieser Entwicklung eher kritisch gegenüberstand, sogar unmittelbar involviert. Abermals war die von Preußen betriebene Entwicklung im Deutschen Bund Vorbild.[75]

Innerhalb der „Convenzione Sardo-Austriaca" gewährleistete das Königreich Piemont-Sardinien seit dem 26.6.1840 nicht nur das Urheberrecht für gedrucktes geistiges Eigentum, sondern übernahm mit Österreich gewissermaßen im Paket die preußisch-deutsche Regelung von 1837, in der das Zustimmungs- und Eigentumsrecht des Komponisten nur (!) auf handschriftliche Partituren angewendet wurde.[76] Da sich die Maßgaben der „Convenzione" eng an wirtschaftsliberalen Prinzipien orientierten, ist kaum verwunderlich, dass ihr bis 1841 fast alle italienischen Staaten beigetreten waren.[77] Damit ergab

[73] Vgl. Walter, M., „Die Oper ist ein Irrenhaus", a.a.O., S. 224

[74] Vgl. Procacci, G., Geschichte Italiens und der Italiener, a.a.O., S. 266ff.

[75] Zwar schützte prinzipiell auch im Deutschen Reich bzw. ab 1815 im Deutschen Bund das königliche Privileg die geistige Urheberschaft eines Kunstwerks. Aufgrund der partikularstaatlichen Situation war dies jedoch schwer durchsetzbar bzw. leicht zu umgehen. Erst 1832 wurde – im Rahmen der Zoll- und Handelsunion – das Urheberrecht in einem Großteil der Länder vereinheitlicht. 1837 wurde es auf alle deutschen Länder ausgedehnt; Österreich schloss sich nur kurz darauf an. Vgl. Brereton, J., Michaels, A., Artikel: Copyright, in: GROVE OPERA

[76] Vgl. Walter, M., „Die Oper ist ein Irrenhaus", a.a.O., S. 217

[77] Michael Walter (vgl. ebd., S. 225) zufolge traten 1840 Modena, Lucca, Parma und die Toscana sowie 1841 der Kirchenstaat der „Conventione Sardo-Austriaca" bei.

sich aber auch für den größten Teil der italienischen Halbinsel ein einheitliche Regelung zum Schutz der geistigen Urheberschaft musikalischer Werke.[78] Nur das Königreich Neapel hielt an seinen eigenen, ebenfalls recht fortschrittlichen Regelungen fest. Das Beispiel UN BALLO UN MASCHERA zeigt deutlich, zu welcher Rechtsunsicherheit dies führen konnte, denn im Unterschied zur „Convenzione Sardo-Austriaca" waren in Neapel die Verwertungsrechte noch an den materiellen Erwerb der Partitur gebunden.[79]

Die ökonomischen Bedingungen der italienischen Opernkomponisten blieben allerdings auch nach der weitgehend einheitlichen Regelung der Druck- und Urheberrechte auf der Halbinsel vergleichsweise hart. Wie ein Blick auf Gioacchino Rossini zeigt, wurde schon dem frühen Compositore scritturato, der für eine Stagione an einem vorbestimmten Opernhaus sein „Einwegprodukt" komponierte, in Abhängigkeit von seinem Bekanntheit- und Beliebtheitsgrad an einigen finanzkräftigen Häusern sehr viel Geld geboten – allerdings als einmalige Vergütung.[80] Bis weit in die Mitte des 19. Jahrhunderts hinein ist jedoch davon auszugehen, dass der Opernbetrieb in Italien meistens mit wirtschaftlichen Problemen zu ringen hatte; gerade für weniger renommierte oder für junge Komponisten konnte dies mitunter zu einer Überlebensfrage werden. Die Ursache hierfür liegt sicherlich darin, dass die Eintrittspreise – nicht ohne politische Hintergedanken - vielerorts durch die Behörden künstlich niedrig gehalten wurden; andererseits waren die den Häusern zugestandenen Subventionen für eine ausgeglichene Bilanz kaum hinreichend.[81]

8.2.3 Das Beispiel Verdi

Wie schon mehrfach betont, ist Giuseppe Verdis Zeitalter durch tiefe strukturelle Widersprüche geprägt. Ausgehend von der Französischen Revolution, die in einem aufregenden Jahrzehnt alle grundlegenden Probleme der nachfolgenden europäischen Geschichte antizipiert, verbreitet sich im 19. Jahrhundert der dort sich gegenüber radikaldemokratischen Auffassungen zunächst behauptende bürgerlich-liberale Anspruch auf politische und ökonomische Freiheit in die

[78] Vgl. Walter, M., „Die Oper ist ein Irrenhaus", a.a.O., S. 225

[79] Vgl. ebd.

[80] Vgl. Miller, N., Deutsches Bildungsbürgertum und italienische Oper, a.a.O., S. 11ff.; aufschlussreich sind für die Einnahmen Rossinis die Angaben bei Michael Walter. Vgl. ders, a.a.O., S. 175

[81] Vgl. Rosselli, J., The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi. Cambridge 1984

meisten europäischen Länder und richtet sich in zahlreichen eruptiven Erhebungen gegen die noch absolutistisch-monarchisch geprägten Systeme – auch das Risorgimento gehört in diesen Zusammenhang.

In der Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte vom 26. August 1789 hatte man in Frankreich erstmals die individuellen Freiheitsrechte der Person mit dem Recht auf Eigentum verbunden. Weder in Frankreich, das hier Vorreiter war, noch in den anderen europäischen Ländern ließ sich dieser, für die im 19. Jahrhundert entstehende bürgerliche Gesellschaft zweifellos fundamentale Anspruch ohne Widerstände durchsetzen. In einem ersten Problemfeld lassen sich hier auch in Leben und Werk Giuseppe Verdis ein ganzes Bündel entsprechender Handlungsmomente aufzeigen. Die zunehmende Emanzipation als menschliche und künstlerische Persönlichkeit vollzieht sich dabei in enger Wechselwirkung mit seinem Eintreten für das Eigentums- und Verwertungsrecht an seinen geistigen Schöpfungen. Dabei gilt es zu hinterfragen, ob die im Hinblick auf UN BALLO IN MASCHERA evident gewordene Widersprüchlichkeit zwischen ökonomischer Berechnung und einem – wie auch immer gearteten und von wem auch immer unterstellten - patriotischen Engagement als Argument gegen eine politische Haltung Verdis weiterhin tragbar ist.

Wenngleich sich schon hier zwei Befreiungsmomente abzeichnen, nämlich die persönliche Befreiung des Künstlers und – durch die urheberrechtlichen Bestimmungen maßgeblich befruchtet - die Entwicklung der italienischen Oper zu einem autonomen Kunstwerk, bedeutet dies erst in einem vordergründigen Sinn eine Befreiung von Künstler und Kunst. Vor allem deshalb, weil die genannten Prinzipien Individualität und Eigentum trotz ihrer möglichen Vorzüge ebenso die Möglichkeit zur Deformation von Kunst in sich tragen. Sicherlich kommt dies in einer musikalischen Gattung wie der Oper, die primär auf den öffentlichen Raum angewiesen ist, nicht in dem Umfang zum tragen, wie in den für Subjektivität und Privatheit bei weitem anfälligeren bildenden Künsten.

Doch auch in der Interpretation von Leben und Werk Giuseppe Verdis klingen solche Ansätze an. Insbesondere weil Verdi seit 1849 keine offenkundig patriotischen Opern mehr komponierte, wird zuweilen ein solcher subjektivistischer Grundzug in seinen Werken konstatiert: So werden beispielsweise die dominierenden Vaterfiguren in Opern wie RIGOLETTO, SIMON BOCCANEGRA oder DON CARLOS vor dem Hintergrund des privaten Vater-Sohn Konfliktes interpretiert.[82] Wa-

[82] Das Verhältnis Giuseppe Verdis zu seinem Vater Carlo war häufig von Mei-

rum impliziert Verdi – als die italienische Einigung zum Greifen nahe liegt - keinen politischen Zündstoff in den BALLO IN MASCHERA? Waren es nur ökonomische Motive, wenngleich diese – wie oben angedeutet – durchaus ihre Berechtigung hatten? Die Vermutung Aldo Oberdorfers über die eigentlichen Triebkräfte der Vertonung - „Dasjenige, was Giuseppe Verdi an dem Drama Scribes [...] so gefallen hat, [...] sind nicht so sehr die ultraromantischen Situationen [...] und noch weniger die von ihm längst überwundene traditionelle Art und Weise, in der sie sich entwickeln; es ist vielmehr die Atmosphäre [...]."[83] – fällt ebenso in diesen subjektivistischen Zusammenhang, wie die einerseits durchaus reizvolle Bezeichnung der letzten Verdi Opern als „Spielzeug eines alten Mannes".[84]

Insofern wird ein zweiter Abschnitt im Hinblick auf die mittleren und späten Werke Verdis fragen müssen, ob und inwiefern sich unter den ambivalenten Bedingungen der bürgerlichen Ökonomie „eine Befreiung der Kunst zu sich selbst in Identität mit ihrer gesellschaftlichen Funktion" vollzieht. Oder andersherum formuliert: Bedeutet die finanzielle Sicherheit, die Verdi über Zugeständnisse an den Geschmack des politisierten Publikums in den 1840er Jahren erreicht hatte, gleichsam seinen Abschied aus der politischen Verbindlichkeit?

8.2.3.1 Befreiung des Künstlers innerhalb der bürgerlichen Ökonomie

Wie selbstbewusst Verdi von Anfang an seine rechtlichen Interessen vertrat, dokumentiert folgende Episode: Während der mehrtägigen Prüfung zum Maestro di musica in Parma, war es 1836 auch zu einem kurzen Zusammentreffen zwischen Niccolò Paganini (1782-1840) und Giuseppe Verdi gekommen.[85] Verdi legte dem Virtuosen einige Pro-

nungsverschiedenheiten getrübt – vor allem in finanziellen Angelegenheiten. Zur These einer musikalischen Widerspiegelung dieser Problematik vgl. Minor, R.E., A study of the father-son relationship in Giuseppe Verdi's operas, "I due Foscari", "I Masnadieri" and "Don Carlos" Mus.th. 89.258, 1986

[83] Zit. nach Abbiati, F., Die Jahre des Maskenball, a.a.O., S. 838f

[84] Vgl. Cone, E.T., The Old Man's Toys: Verdi's Last Operas, Perspectives USA, Bd.6, 1954; repr. in: ders., Music: A View from Delft. Chicago 1989, S. 52-63

[85] Als Dreizehnjähriger hatte Paganini Alessandro Rolla (vgl. S. 83) in Parma kennen gelernt. Rolla war von den Fähigkeiten Paganinis überrascht und empfahl ihn Maestro Ghiretti (Violinist und zudem berühmter Kontrapunktist). Später ermöglichte Rolla Paganini Auftritte in der Mailänder Scala. In vielen Briefen Paganinis wird Rolla erwähnt, so dass von einer Freundschaft auszugehen ist. Dies mag die Bindung Paganinis an Parma hinreichend erklären. Paganini hatte nun zum Zeitpunkt der Prüfung Verdis (1835/36) durch Vermittlung Rollas den Auftrag

ben seiner 1835 in Mailand begonnenen Oper ROCESTER alias OBERTO vor oder brachte sogar Teile hieraus zu Gehör; jedenfalls gab sich Paganini in einem Schreiben vom 11. März an den florentinischen Impresario Alessandro Lanari beeindruckt und empfahl eine Aufführung. Zwar sollte dieser den Vorschlag nicht aufgreifen, dennoch ist interessant, dass Verdi offenbar die Forderung stellte, die Partitur müsse in jedem Fall in seinem Besitz bleiben – möglicherweise hatte er damit Lanari irritiert oder gar verärgert.[86] Wahrscheinlich wusste Verdi von der günstigen Entwicklung der Rechtslage im Deutschen Bund; 1835 übernahm bereits Österreich die Gesetze und es war 1836 abzusehen, dass auch die italienischen Staaten mittelfristig ein Reglement hinsichtlich der Druck- und Urheberrechte treffen würden. Vielleicht hatte er auch hierüber mit seinem Lehrer Vincenzo Lavigna gesprochen, der in jedem Fall – schon durch seine Herkunft - über die vorteilhaften Regelungen im Königreich Beider Sizilien orientiert war.

Unmittelbar nach der erfolgreichen Premiere des OBERTO am 17.11.1839 sicherte sich der Mailänder Verleger Giovanni Ricordi (1785-1853) für 2000 österreichische Lire die Verwertungsrechte an der Partitur.[87] Zwar hatte Verdi die stolze Summe mit Merelli zu teilen; letzterer beeilte sich aber, die vertraglichen Bindungen mit Verdi zu erneuern und stellte für weitere drei Opern jeweils eine Zahlung von 4000 Lire in Aussicht. Auch das Geschäft mit Ricordi und die daraus folgende Bindung an das Verlagshaus erwiesen sich für Verdi als Glücksfall.[88] Mit Giovanni Ricordi, der sich 1807 bei Breitkopf & Härtel mit der Technik des Notendrucks vertraut gemacht hatte, war der wohl führende italienische Musikverleger auf ihn aufmerksam geworden. Trotz der unsicheren Rechtslage wies das Ricordi'sche Verlagsprogramm bereits im Jahr 1825 den Exklusivvertrieb von sechzig Opernpartituren auf.[89] Die seit 1810 mit Erfolg betriebene

erhalten, das herzogliche Orchester in Parma neu zu organisieren; offensichtlich hatte es Schwierigkeiten bei der Aufführung größerer Symphonien gegeben. Vgl. zum Verhältnis Rolla und Paganini: Neill, E., Niccolò Paganini. Eine Biographie. München 1993 (ital. Genua 1990), S. 26f; zur Neuorganisation des Herzoglichen Orchesters: Rosselli, J., Music & Musicians in Nineteenth-century Italy, a.a.O., S. 51

[86] Vgl. Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 73

[87] Zur Umrechnung vgl. Kap. 4, Anm. 23

[88] Mit einer einzigen Ausnahme, der Oper ATTILA (UA 1846, Vertrag mit Lucca, da Verdi sich mit Ricordi zerstritten hatte), sollte Verdi bis zu seinem Tode alle Kompositionen über das Verlagshaus Ricordi vertreiben.

[89] Das Haus Ricordi hatte zumeist Exklusivrechte an den Partituren, was jedoch kein Schutz vor Nachdrucken war. Vgl. GROVE OPERA, Artikel: Ricordi

Vermarktung bekannter italienischer Opernmelodien zum Zwecke der Haus- und Kammermusik wird Giovanni Ricordi sicherlich darin bestärkt haben, sein unternehmerisches Engagement auf umfangreichere musikalische Werke auszudehnen. Hilfreich war dabei, dass im Zuge der europäischen Industrialisierung Maschinen, Kommunikations- und Transportmöglichkeiten in einer bislang ungeahnten Weise optimiert wurden. Die notwendigen Verhandlungen führte Ricordi bis 1840 – dem Jahr der „Convenzione Sardo-Austriaca" – allerdings direkt mit den Impresari; sie waren ja in den meisten Fällen die Eigentümer der Partitur.

Dass Verdis Karriere als Opernkomponist gerade um 1840 begann, ist in mehrfacher Hinsicht von Bedeutung. Die politische, ästhetische und lebensweltliche Dimension wurde in ihrer wechselseitigen Durchdringung bereits dargestellt. Immer waren die Jahre um 1840 der Ausgangspunkt. So war die „vormärzliche" Stimmung der 1840er Jahre dem Erfolg seiner temperamentvollen Musik sicherlich zuträglich. Vor allem in der ökonomischen Dimension zeigt sich sowohl der Zäsurcharakter dieses Jahrzehnts als auch die Wechselwirkung mit anderen strukturellen Bereichen in besonderer Deutlichkeit. So hatte das italienische Verlagswesen gegen 1840 ein außerordentliches Interesse an der Herausgabe vollständiger Opernpartituren entwickelt. Für die Vermarktung erschienen die bisherigen Produktionsbedingungen eher ungünstig. Wie erwähnt, war es für den Komponisten üblich, seine Oper zunächst nur zu skizzieren; die entgültige Einrichtung der Stimmen erfolgte entsprechend der jeweiligen Gegebenheiten vor Ort. Während eine möglichst breite Vermarktung demgegenüber eine allgemein gültige und einmal fixierte Fassung erforderte, wurden die Partituren mit Blick auf teilweise sehr spezielle vokale und instrumentale Möglichkeiten und Vorlieben auskomponiert. Nicht zufällig sollte sich die Jurisdiktion von 1840 in diesem Punkt auswirken.

Indem die Aufführungs- und Verwertungsrechte seit 1840 nicht mehr an den materiellen Erwerb einer Opernpartitur gebunden waren, sondern primär an den geistigen Eigentümer, musste es diesem wiederum günstiger erscheinen, nicht mehr mit einem Impresario zu verhandeln, sondern unmittelbar mit dem Verleger, der fortan die Interessen des Komponisten gegenüber dem Impresario unter marktwirtschaftlichen Gesichtspunkten wahrnahm. Dies bildete ohne Zweifel auch die Initialzündung für eine weitere Neuerung. Opern konnten, wie auch John Rosselli bestätigt, nunmehr direkt durch den Verleger in Auftrag gegeben werden: „What brought the publishers

into opera production was ... the establishement of copyright protection through the Austro-Sardinian treaty of 1840."[90]

Neue Werke wurden nun auch von den Verlegern in Auftrag gegeben und eine finanzielle Beteiligung mit den Komponisten ausgehandelt. Mehrere Briefe an die Verlagshäuser Ricordi oder Lucca in Mailand geben einen Eindruck davon, mit welcher Vehemenz und Selbstsicherheit Verdi solche Verhandlungen stets geführt hat. Am 20.10 1847 schrieb er an Giovanni Ricordi (1785-1853): „Ich überlasse Dir also die obenerwähnte Partitur ... Du wirst mir für den Druck achttausend Francs in 400 echten Napoléons d'Or bezahlen."[91] Vergleicht man die von Hans Busch vorgenommene Übersetzung auf ihre Übereinstimmung mit dem italienischen Originaltext[92], so fällt auf, dass Verdi sogar in einer von den Italienern grundsätzlich als schärfer empfundenen Form schrieb: "Mi pagherai ....", was mit "Du hast mir .... zu bezahlen" übersetzt werden kann. In einem späteren Brief desselben Jahres an Ricordi heißt es: "Jedesmal wenn die genannte Oper in den nächsten zehn Jahren in einem Land aufgeführt wird, in welchem das Gesetz über das Urheberrecht gilt, zahlst Du mir pro Saison 300 Francs".[93]

Als deutlicher Hinweis auf seine finanzielle Selbständigkeit und angestrebte wirtschaftliche Emanzipation ist zu erkennen, wie Verdi die Mitbestimmung über die wirtschaftliche Verwertung einforderte. So gab er selbst offen gegenüber seinem Verleger zu: „Volendo anch'io aver parte alla vendita"[94] (Auch ich möchte am Verkauf teilhaben). Dass sich diese Äußerung nicht ausschließlich auf die Beteiligung am Verkaufserlös beschränkte, geht aus dem unmittelbaren Zusammenhang hervor: „In tutti gli altri paesi non si potrà vendere senza la mia approvazione"[95] (In allen andern Ländern wird man nicht ohne meine Erlaubnis verkaufen können).

Eigentlich wäre anzunehmen, dass Verdi, der mit Werken wie I LOMBARDI, ERNANI oder I DUE FOSCARI durchaus an seine ersten Erfolge anknüpfen konnte, seine Finanzen durch die regelmäßigen Tantiemenzahlungen bereits nach wenigen Jahren hätte konsolidiert haben müssen. Dennoch setzt eine gewisse Beruhigung, das Ende der „anni di galera", erst Anfang der 1850er Jahre ein. Schuld an den

---

[90] Rosselli, J., The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi, a.a.O., S. 174
[91] Verdi nach Busch, H., Verdi Briefe, a.a.O., S. 24
[92] Copialettere, a.a.O., S. 44
[93] Ebd., S. 38
[94] Ebd.
[95] Ebd.

finanziellen Zwängen, die auf eine eilige Werkproduktion drängten, waren jedoch nicht zu niedrige Einkünfte, sondern sehr hohe Ausgaben und Belastungen Verdis. Sie erscheinen jedoch verständlich: So kaufte Carlo Verdi im Auftrag seines erfolgreichen Sohnes im April 1844 für etwa 30.000 österreichische Lire einen größeren Landbesitz in der zwischen Busseto und Roncole gelegenen Gemeinde Madonna Prati. Bezeichnenderweise lagen auf den ersteigerten Grund auch Teile der Länderein, die der Vater 1830 aufgeben hatte.[96] Während er seinen Eltern Il Pulgaro, den ersteigerten Hof, als Wohnsitz überließ, erwarb er im folgenden Jahr den Palazzo Cavalli in Busseto und im Frühjahr 1848 seinen späteren Wohnsitz, das Gut Sant Agata. Einem Hinweis von Mary Jane Phillips-Matz zufolge soll Verdi allerdings mehrfach eingeräumt haben, dass er sich schon mit den ersten beiden Erwerbungen finanziell aufs Äußerste belastet habe.[97] Offenbar geriet Giuseppe Verdi im Dezember 1845 erstmals in vorübergehende Zahlungsschwierigkeiten, da die Rate für den Hof und den Palazzo zugleich fällig wurden.[98]

Aus der neuen rechtlichen Sicherheit und der zunehmenden Verbindlichkeit einer Partitur folgen allerdings nicht nur bislang ungeahnte Vermarktungsmöglichkeiten, sondern auch ästhetische Konsequenzen, die Michael Walter vortrefflich beschreibt:

> „Der Komponist war, wenn er die externen Faktoren nicht voraussehen oder beeinflussen konnte, gezwungen, ein Werk zu komponieren, das sich nur noch auf sich selbst verließ und damit den Zuschauer vom ersten Takt an in seinen Bann zog. Berücksichtigt man dies, wäre es nicht verwunderlich, wenn Verdi ungefähr in der Zeit, in der er begann scritture mit Verlegern abzuschließen, gleicherweise begann, seine Opern im Sinn eines planenden Entwerfens zu skizzieren, um so dem erhöhten ästhetisch-autonomen Anspruch, der aus der neuen Distributionssituation resultierte, Rechnung zu tragen. [...] An dieser Entwicklung zur Oper als autonomen Kunstwerk in Italien hatten die urheberrechtlichen Bestimmungen sowohl dort wie in Frankreich einen erheblichen Anteil."[99]

Die Funktion der musikalischen Skizzen wurde bereits erläutert. Wichtig erscheint nun der von Walter gegebene Hinweis auf die nicht unproblematische Begrifflichkeit „Autonomie des Kunstwerks". Diese Vorstellung von Kunst, die sich seit Theodor W. Adornos Aufsatz „Die gegängelte Musik"[100] einer vordergründigen Indienstnahme der Musik

---

[96] Zur Umrechnung vgl. Kap. 4, Anm. 23

[97] Phillips-Matz, M.J., Verdi: A Biography, a.a.O., S. 160

[98] Vgl. ebd., S. 890

[99] Walter, M., „Die Oper ist ein Irrenhaus", a.a.O., S. 250

[100] Vgl. Adorno, T.W., Die gegängelte Musik, in: ders., Dissonanzen, Musik in der

für gesellschaftliche Zwecke versagt, keimte unter den Bedingungen des kapitalistischen Marktgesetzes des 19. Jahrhunderts. Zu dieser Zeit lösten sich die Vorstellungen der Komponisten von der unmittelbaren Zweckgebundenheit von Kunst, im Fall Verdis nicht nur von den konkreten Notwendigkeiten einer temporären Aufführungssituation, sondern auch von einer unmittelbar politischen und sozialen Zweckgebundenheit. Dann wäre also auch Verdis Abkehr von den unmittelbaren politischen Analogien in den Sujets seiner Risorgimento-Opern als Indiz einer zunehmenden Autonomie seiner Musik zu deuten. Diese These soll im nächsten Abschnitt geprüft werden.

8.2.3.2 Befreiung der Kunst innerhalb der bürgerlichen Ökonomie

An den zitierten gesetzlichen Regelungen des Urheberrechts mochte irritieren, dass gerade die jakobinische Phase der Revolution, die mit einer stärkeren Akzentuierung kollektiver Rechte den Gegenentwurf zur bürgerlichen Revolution des Jahres 1789 erprobt, das Recht auf materielle Verwertung von Kunst nachreicht. Diese Gemeinsamkeit bürgerlicher und radikal-republikanischer Vorstellungen ist sicherlich dadurch zu klären, dass sich die Vorstellung einer Rechtssicherheit für geistiges Eigentum auf naturrechtliche Vorstellungen der Aufklärung zurückführen lässt.[101] Durchaus im Sinne der Aufklärung war aber auch die Auffassung, dass Kulturschaffende eine möglichst große Unabhängigkeit von politischen und ökonomischen Zwängen benötigten, was bürgerliche Gesellschaften mit ihren Gesetzen des freien Marktes unter gewissen Umständen gewährleisten - paradoxerweise deshalb, weil sich der Marktwert von Kunst gerade umgekehrt proportional zu den Sachzwängen des Künstlers verhält.

Dieses Konzept von Freiheit darf aber keineswegs verwechselt werden mit der vordergründigen Autonomie des Künstlers als Warenproduzent oder – im Sinne Adornos – mit einer völlig bedingungslosen schöpferischen Autonomie. Eher meint sie - im Sinne der bei Rousseau formulierten Vorstellung von individueller Freiheit -, dass der Kulturschaffende in die Lage versetzt wird, unabhängig von partikularen (Gruppen)Interessen zu arbeiten, um vom Standpunkt eines überindividuellen Allgemeininteresses seine Werke zu erschaffen.[102] In diesem Sinne konstatiert Hans Heinz Holz:

---

verwalteten Welt, Gesammelte Schriften, Bd. 14. Frankfurt 1973, S. 53ff.

[101] Vgl. Walter, M., „Die Oper ist ein Irrenhaus", a.a.O., S. 206

[102] Vgl. Hoerster, N., Klassische Texte d. Staatsphilosophie. München 1989, S.

„Hier vollzieht sich der Umschlag von Privatheit und Subjektivität der Kunst des bürgerlichen Zeitalters in eine neue politische Verbindlichkeit. Demokratie beruht auf der Fähigkeit der Bürger zur Einsicht in die Verhältnisse, in denen sie leben; denn nur diese Einsicht verbürgt Urteilsfähigkeit über die Angelegenheiten, die dem Bürger zur Entscheidung vorgelegt werden. Die res publica verlangt die Rationalität des citoyen – und es hatten einen tiefen Sinn, dass in der Französischen Revolution ein Kult der ‚Göttin Vernunft' eingerichtet wurde."[103]

Schon vor der Französischen Revolution waren Künstler in der Lage, einen solchen Anspruch umzusetzen. Solange sie für die Festveranstaltungen von Adelshäusern produzierten oder in kirchlichen Einrichtungen mitwirkten, genossen sie hier nicht nur die Sicherheit ihres Amtes, sondern vor allem den Vorzug einer lokal begrenzten Gesellschaft, die das Kunstwerk eben als „Symbol der geistigen und organisatorischen Einheit" oder anders gesagt als „Emblem eines gesellschaftlichen Sachverhalts" anerkannte. Selbst Kunst, die allein dem Zweck der Repräsentation diente, wurde keineswegs nur „interesseloses Wohlgefallen entgegengebracht, sondern ein politisch-emotionales Engagement."[104]

Mit der sukzessiven Durchsetzung einer bürgerlichen Gesellschaft und ihres Gesetzes des freien Marktes - ein Vorgang, der keineswegs erst um 1789 begann – verbreiterte sich auch der Kreis des am musikalischen Kunstwerk interessierten Publikums. Damit sollte es nur noch eine Frage der Zeit sein, bis sich auch der Berufsstand der Komponisten und Musiker aus der höfisch-kirchlichen Abhängigkeit löste. Wenngleich dies im Einzelfall durchaus unfreiwillig geschah, sollten die ungeahnten Verdienstmöglichkeiten für freischaffende Künstler bald eine veränderte Haltung bewirken.[105]

Problematischer wurde demgegenüber eine neue Erfahrung: Kompositionen wurden nicht nur von Kennern und Liebhabern nachgefragt, sondern mussten nun am freien Markt verstärkt die „Modesucht des Publikums" bedienen.[106] Insofern ergibt sich unter den Bedingungen der bürgerlichen Massengesellschaft ein geteilter Weg: Je geringer

160f

[103] Holz, H. H., Der Zerfall der Bedeutungen; in : Philosophische Theorie der bildenden Künste, Bd.III. Bielefeld 1997, S. 30

[104] Holz, ebd., S. 26

[105] Bereits 1781, im ersten Jahr nach seiner Kündigung in Salzburg und der Übersiedlung nach Wien, hatten die Einnahmen Mozarts durch Konzerte und Schüler sein bisheriges Gehalt um ein Vielfaches überstiegen. Vgl. Braunbehrens, V., Mozart in Wien. München 1988, S. 150f

[106] Schleuning, P., Das 18.Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich. Reinbek bei Hamburg 1984, S. 338

die ökonomischen Zwänge sind, desto eher können Werke mit einem hohen Reflexionsgehalt entstehen. Kompositionen also, die vom Standpunkt eines übergeordneten Allgemeininteresses geeignet sind, Einsicht in das „Unanschauliche unserer Realität" (Holz) zu gewähren. Andererseits hängt der Verlust an Reflexionsgehalt des Kunstwerks natürlich auch mit dem Umfang der Zugeständnisse zusammen, die der Komponist im Prozess der Vermarktung hinsichtlich „unmittelbar anschaulicher Lebensgehalte" vornehmen muss.[107] „Statt Medium der Reflexion zu sein, wird es [Kunst] zur bloßen Funktion der Gesellschaft, zum ideologischen Abklatsch."[108] Sicherlich liegt die Wirklichkeit dieser beiden Wege eng beieinander: „ [...] Aufträge erhält nur der, der sich schon auf dem Markt etabliert und behauptet hat, also auch schon von den Anforderungen des Marktes geprägt ist."[109]

Insofern hat sich die im Prinzip mit der Französischen Revolution einsetzende Privatisierung und potentielle Vermarktbarkeit von Kunst mit Blick auf die Gegenwart zweifellos zu einer schweren Hypothek entwickelt. Holz zufolge geht mit dem wachsenden Warencharakter des Kunstwerks ein immer dramatischerer Bedeutungsverlust einher: „Halbgare Problemstellungen, nicht zu Ende gedacht und schon gar nicht zu Ende gestaltet, werden als fertige Lösungen offeriert und ebenso plötzlich wieder vergessen, wie sie auf den Schild gehoben wurden. Die Künstler stellen nur noch Wegwerfprodukte her, die zu unmäßig hohen Preisen an den Mann gebracht werden."[110]

Auch wenn es im bürgerlichen Musiktheater ebenso den Dualismus des Weges gibt, verläuft die Entwicklung dennoch unter ganz anderen Vorzeichen als in den von Holz behandelten bildenden Künsten. Dies hängt ebenso mit der Schwierigkeit zusammen, die Oper gewissermaßen als Warengegenstand zu materialisieren, wie mit der zunehmenden Durchsetzung der Druck- und Urheberrechte. Daher waren Opern schon damals genau das, was Holz der gegenwärtigen Kunst mit Nachdruck zu sein vorwirft: sie waren Einwegprodukte – und in letzter Konsequenz Wegwerfprodukte. Zwar waren sie keine „Manifestation des reinen zwecklosen Besitzes". Ihr Schicksal, in einer „Schatz- oder Rumpelkammer vergessen zu werden", ist der heutigen Praxis jedoch vergleichbar.[111]

---

[107] Vgl. Holz, H. H., Der Zerfall der Bedeutungen, a.a.O., S. 30
[108] Ebd., S. 34
[109] Ebd., S. 42
[110] Ebd., S. 43
[111] Ebd.

Im Umkehrschluss zeigt sich, wie dringlich die von Holz erhobene Kritik ist. Eine Kunst, die von vornherein als Einweg- oder Wegwerfprodukt konzipiert worden ist, wird nur in einigen wenigen Ausnahmefällen einen erhöhten Reflexionsgrad aufweisen. Die Werke Mozarts mögen hierfür ein Beispiel sein. Eher wird sie, da sie anders als die höfisch-sakrale Kunst bereits den Marktgesetzen gehorchen muss, sich mit der Darstellung einer vordergründigen Lebensanschauung begnügen und dient – was damals zweifellos im Sinne der Restauration war – zumeist der Zerstreuung. Doch wäre es voreilig, die damaligen Bedingungen der einmaligen Produktion und Vermarktung von Opern allein aus einer politischen Absicht heraus zu erklären. Immerhin ist hier festzuhalten, dass ein solcher Kunstbetrieb - durch den fehlenden Reflexionsgehalt der Werke – natürliche politische Auswirkungen hat.

Während sich am Anfang des 19.Jahrhunderts in den meisten europäischen Ländern bereits die Vorstellung vom autonomen Kunstwerk und seiner Integrität durchgesetzt hatte, leistete sich Italien auch unter den neuen rechtlichen Bedingungen noch lange den anachronistischen Luxus, Opern wie Einwegprodukte vom Fließband produzieren zu lassen. Hierfür waren mehrere Faktoren ausschlaggebend: Die Impresari blieben noch lange Jahrzehnte verhältnismäßig einflussreich, schon deshalb, weil sie häufig das wirtschaftliche Bindeglied zwischen Verlegern und Komponisten bildeten. Beispielsweise musste Verdis ERNANI von Ricorci noch unmittelbar der Impresa des venezianischen Teatro La Fenice abgekauft werden.[112]

Vor allem das italienische Opernpublikum forderte den Komponisten beständig neue Werke ab. Die enge Wechselbeziehung zwischen einem - aus der heutigen Perspektive – beinahe überzogenen Konsumverhalten und einer Opernproduktion, die eben auf Gelegenheits- und zuweilen gar auf „Verlegenheitskompositionen" angelegt war, versteht sich von selber. Immer wieder äußerten sich deutsche Zeitgenossen, beispielsweise Otto Nicolai, verständnislos über die offensichtlich mangelnde Bereitschaft der Italiener zur gedanklichen Reflexion ihrer Opern. Doch hier ist Vorsicht geboten. Die Problematik verdeutlicht John Rosselli:

> „German composers were learned, admirably no doubt, but such a show of learning had no place in Italien music (other than sacred). The ideal remained classical simplicity and ease, with a memorable melodic line unobtrusively, though felicitously, accompanied. Since Italy was, by definition, the land of music, complacency ruled and people felt free to parrot

[112] Vgl. Walter, M., "Die Oper ist ein Irrenhaus", a.a.O., S. 247

these musical clichés virtually unaltered. Mozart, one critic declared in 1828 after a performance of Don Giovanni, was a great man, but you couldn't go out humming his tunes [...]."[113]

Dass gerade Mozarts DON GIOVANNI dem Kritiker als Beispiel für eine ungesangliche und unitalienische Oper dient, ist sicherlich schon deswegen bezeichnend, weil gerade dieses Werk nach heutigem Verständnis eine großartige Synthese zwischen Leichtigkeit und Reflexionsgehalt aufweist. Tatsächlich wird durch die Zusammenführung dieser ohnehin nur scheinbaren Gegensätze genau das erreicht, was Holz mit „demokratischer Rolle von Kunst" umschreibt.[114] Don Giovanni „verkörpert ein neues Weltprinzip, das der uneingeschränkten individuellen Selbstverwirklichung, einer Selbstverwirklichung im Lebensgenuss" schreibt Thomas Metscher.[115] Hinter seinen Melodien verbirgt sich sowohl Don Giovannis Selbstverwirklichung und Befreiung von den „Gesetzen der alten Welt"; zugleich aber auch die Quelle seiner Deformation, „weil er den Anderen – hier: den Anderen als Frau – nur als Objekt der Begierde, der erotischen Eroberung und Besitzergreifung – wahrzunehmen vermag."[116]

8.3 Resümee

Von einem Weltanschauungsdrama waren die italienischen Opernkomponisten um die Wende ins 19. Jahrhundert sicherlich noch weit entfernt. Im Hinblick auf die von Hans Heinz Holz formulierte Zielvorstellung einer demokratischen Wirksamkeit von Kunst hätten sie eigentlich die günstigeren Voraussetzung haben sollen, da die italienische Operntradition schon damals von der gesamten Bevölkerung getragen wurde.

Anders war dies im deutschsprachigen Raum und insofern hatte Mozart völlig andere Voraussetzungen. Drastisch formuliert, wäre zu behaupten, seine Musik hatte zwar Elemente der Volkskunst, es fehlte jedoch, vielleicht mit Ausnahme der ZAUBERFLÖTE (Wien 1791), im Bereich der Rezeption an einem wirklich volkstümlichen Fundament. Anders musste sich die Oper in Italien gerade in diesem Fundament – dem Publikum und seinem Geschmack -, das sich durchaus als sperrig und hinderlich erweisen konnte, zum Standpunkt eines überindividuellen Allgemeininteresses hindurcharbeiten.

---

[113] Rosselli, J., Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy, a.a.O., S. 52
[114] Vgl. Holz, H. H., Der Zerfall der Bedeutungen, a.a.O., S. 32
[115] Vgl. Metscher, T., Pariser Meditationen, a.a.O., S. 154
[116] Ebd.

Bis Verdis FALSTAFF, die demokratische Wiedergeburt des DON GIOVANNI, auf einer italienischen Bühne das Licht der Welt erblickte, war in der Tat ein weiter Weg zurückzulegen. Ein Weg, der bei Verdi mit MACBETH einsetzt, während der Operntrias der 1850er an Dynamik gewinnt, und zu dem UN BALLO IN MASCHERA ebenso gehört wie LA FORZA DEL DESTINO oder SIMON BOCCANEGRA. Die zunehmende ökonomische Sicherheit Verdis wird diesen Prozess positiv verstärkt haben. Insofern wird deutlich, dass die insbesondere bei UN BALLO IN MASCHERA zu Tage tretende Widersprüchlichkeit zwischen ökonomischer Berechnung und einem patriotischen Engagement kaum als Argument gegen eine politische und demokratisch-freiheitliche Gesinnung des Künstlers brauchbar ist.

Dass die theoretische Würdigung Verdis und seiner Werke im Sinne einer „Restitution des Öffentlichkeitscharakters von Kunst in einer demokratischen Gesellschaft" (Holz) noch immer aussteht, muss befremden. Es erklärt sich aber ansatzweise durch die theoretischen Überlegungen Verdis; sie verdecken die im FALSTAFF erfolgte Synthese von „klassischer Einfachheit und Leichtigkeit" der Melodie sowie Reflexionsgehalt in der Form der Kunst. Während Verdi die Melodie immer als zentrales Element einer wiederherzustellenden italienischen Operntradition verstand, vermochte wohl eher Arrigo Boito, vormals schärfster Kritiker und seit 1879 Verdis Librettist, die Tragweite des FALSTAFF im Sinne einer Befreiung der Kunst von und für die Gesellschaft sicherer einzuschätzen. Für den deutschsprachigen Raum dürfte Franz Werfel Ähnliches geleistet haben.

Die hier skizzierte dialektische Entwicklung lässt sich immer wieder auf einen Punkt zurückführen: Die Auseinandersetzungen Verdis mit dem italienischen Operbetrieb – den Interpreten, den Verlegern und Impresari und nicht zuletzt mit dem Publikum. Pointiert könnte man sagen, dass dieser Konflikt auf eine Befreiung der Oper vom Geschmack für den Geschmack zielt.

9. Deutungsbereich Philosophie – DON CARLOS

Eine unmittelbare Auseinandersetzung mit philosophischen Fragestellungen wird sich bei Giuseppe Verdi kaum nachweisen lassen. So finden sich keine Belege für mögliche Verbindung zu Gruppen, die sich mit philosophischen Problemen auseinander setzten. Weder auf die neapolitanischen Anhänger Hegels[1], die schon zur Zeit des Risorgimento hinreichend bekannt waren, noch auf ihre wichtigste Persönlichkeit, den nach Piemont emigrierten Bertrando Spaventa[2], gibt es auch nur einen Hinweis in den von Giuseppe Verdi hinterlassenen Briefen. Doch lässt sich eine dem Befreiungsthema verpflichtete Kernaussage der postrevolutionären Philosophie nachweisen, die über die literarischen Vorlagen Friedrich Schillers Aufnahme in Verdis Œuvre fand.

9.1 Der philosophische Befreiungsgedanke bei Schiller

Die Leistung der deutschen idealistischen Philosophie des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts wird von vielen Autoren als ähnlich radikal und revolutionär bewertet wie die politischen Ereignisse der Französischen Revolution selbst.[3] Kern der damals neuen philosophischen Anschauungen, die auf das Engste mit den Namen Kant und Hegel verbunden sind, war die theoretische „Bestätigung der menschlichen Autonomie."[4] Dem Menschen wurde als geistigem Wesen die Verantwortung für die Gestaltung der Wirklichkeit zugesprochen. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wurden damit erstmals als ein von ihm direkt zu verantwortender Prozess verstanden. So nimmt es kaum Wunder, dass sich ein primäres Interesse dieser Philosophen auf den Entwurf einer Geschichtsphilosophie der Menschheit richtete.[5]

Diese Aufgabe stellte sich um so dringlicher, wie die Französische Revolution - ungeachtet der von ihr ausgehenden epochalen Wirkung - die emanzipatorische Erwartung vieler Teilnehmer und Beobachter

---

[1] Vgl. Procacci, G., Geschichte Italiens und der Italiener, a.a.O., S. 303

[2] Vgl. ebd., S. 269

[3] Vgl. Hermand, J., Allegro con fuoco. Der Widerhall der Französischen Revolution in der deutschen Musik um 1800, in: Herzig [u.a.] Sie und nicht wir. Die Französische Revolution und ihre Wirkungen auf Norddeutschland und das Reich. 2 Bde. Hamburg 1989, S. 666

[4] Metscher, T., Pariser Meditationen, a.a.O., S. 21

[5] Vgl. Riedel, M., Einführung: I.Kant - Schriften zur Geschichtsphilosophie. Frankfurt a.M./Wien/Zürich 1985. S. 8ff.

enttäuscht hatte und schließlich an ihren inneren und äußeren Widersprüchen zerbrochen war. Gegenüber der restaurierten politischen Ordnung verteidigte die klassisch-idealistischen Philosophie vehement den mit der Revolution zur Tat gewordenen Anspruch des menschlichen Individuums auf physische und psychische Autonomie und entwickelte theoretisch den uneingelösten Anspruch der Revolution auf ein umfassendes Reich der Freiheit weiter. Die Möglichkeit der Überwindung von Gewaltzusammenhängen und die Perspektive der freien Entfaltung des menschlichen Daseins in einer neuen Ordnung wird dabei anhand anthropologischer und geschichtsphilosophischer Betrachtungen reflektiert und schließlich pragmatisch perspektiviert.[6] Bei Herbert Marcuse heißt es über Kants „Kritik der Urteilskraft" von 1790:

> „In Kants Philosophie spiegelt sich der grundlegende Antagonismus zwischen Subjekt und Objekt in der Spaltung zwischen den psychischen Fähigkeiten: Sinnlichkeit und Intellekt (Verstand); Begehren und Erkennen; praktische und theoretische Vernunft."[7]

„Die praktische Vernunft", so Marcuse weiter, „konstituiert die Freiheit unter selbst erlassenen moralischen Gesetzen zu (moralischen) Zwecken; theoretisch konstituiert die Vernunft die Natur unter dem Gesetz von Ursache und Wirkung."[8] In äußerster Zuspitzung spiegelt diese Aussage das Grundproblem jeder Geschichtsphilosophie. Zwei gegensätzliche Triebe bestimmen das menschliche Dasein: In äußerster Gegensätzlichkeit nötigen Naturgesetze und Vernunft gleichermaßen die menschliche Psyche, werden zu Triebkräften menschlichen Handelns. Aus der Tatsache der Zerrissenheit entsteht nach Hegel das Bedürfnis der Philosophie:

> „Wenn die Macht der Vereinigung aus dem Leben der Menschen verschwindet und die Gegensätze ihre lebendige Beziehung und Wechselwirkung verloren haben, und Selbständigkeit gewinnen, entsteht das Bedürfnis der Philosophie."[9]

Die Tatsache der Zerrissenheit war auch nicht durch die Französische Revolution überwunden worden. Bereits die von Maximilien de Ro-

---

[6] Über die Zusammenhänge von Ethik, Moral und Geschichtsphilosophie vgl. ausführlich: Kant, I., Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis, in: Werke, Bd.11, Frankfurt a.M. 1977, S. 127-172

[7] Marcuse, H., Triebstruktur und Gesellschaft. Frankfurt a.M. 1968, S. 172

[8] Ebd.

[9] Hegel zit. nach Lukács, G., Geschichte und Klassenbewusstsein. Darmstadt 1988, S. 252

bespierre (1758-1794) geführte Republik blieb in dem Dualismus von Subjekt und Objekt gefangen war. Die Herrschaft der Vernunft hatte sich als ungeeignet erwiesen, die inneren und äußeren Widersprüche zu lösen und war zu einer abstrakten Tugendherrschaft degeneriert. Als Reaktion hierauf fühlte sich die Philosophie zur Entwicklung einer sehr viel grundsätzlichere Position aufgerufen. Somit erfolgte der Rückgriff auf die Kunst als Versuch, das festgestellte Dilemma einer Lösung zuzuführen.

Eine besondere Macht zur Versöhnung der bipolaren Gegensätze wird vor allem dem Drama zuerkannt. Was diese Form gegenüber anderen Künsten im Hinblick auf die zugedachte Aufgabe auszeichnet, ist ihre seine ästhetische Totalität:

> „Das Drama ist die synthetische Kunstform *par excellence*, da in ihm sprachlich-begriffliche, optisch-haptische und in der Gestalt des Musiktheaters musikalische Formen nicht nur konnotativ, sondern in direkter sinnlicher Wahrnehmung vereinigt sind."[10]

Für Hegel[11] war das Drama „das exemplarische Modell des inneren Wesens geschichtlicher Prozesse ... und Geschichte war ihm, dem Kind der Aufklärung, Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit."[12] Es kann somit kaum verwundern, dass es zum Medium des Erkennens und Entwickelns der philosophischen Zielvorstellung einer Befreiung des Menschen wurde.

Kaum ein anderer Zeitgenosse dürfte das hier skizzierte Programm so nachdrücklich in seinen Werken umgesetzt haben wie der deutsche Dramatiker Friedrich Schiller (1759-1805). Seine Utopie einer ästhetischen Erziehung des Menschen, theoretisch dargelegt in siebenundzwanzig, an den aufgeklärten Landesfürsten Herzog Friedrich Christian von Augustenburg gerichteten Briefen, tritt mit demselben Ziel an wie die gescheiterte Französische Revolution – der Herstellung einer real freien, menschlichen Gesellschaft. Im Zuge seiner zwischen 1792 und 1796 geführten philosophischen Betrachtungen

---

[10] Metscher, T., Mimesis, in: Bibliothek dialektischer Grundbegriffe. Bielefeld 2001, S. 25

[11] Wenn Hegel hier anstelle des Gattungsbegriffs Drama den Terminus Tragödie verwendete, bleibt dies hier absichtlich unerwähnt. Es entspricht zwar der mittlerweile auch in der Literaturwissenschaft verbreiteten Praxis, im Kontext einer Behandlung von ethischen und moralischen Konflikten dem Ausdruck Tragödie den Vorrang zu geben, würde in dem hier behandelten Kontext jedoch nur zu einer wenig sinnvollen Unschärfe der Begriffe führen. Vgl. Best, O.F., Artikel: Tragödie, in: Handbuch literarischer Fachbegriffe, Frankfurt a.M. 1979

[12] Metscher, T., Pariser Meditationen, a.a.O., S. 132

erkennt Schiller, dass der Stofftrieb und der Formtrieb (hier werden die Begrifflichkeiten „Sinnlichkeit" und „Vernunft" auf den ästhetischen Bereich übertragen), nur durch einen dritten Trieb zu versöhnen sind: den Spieltrieb. Als Gegenstand des Spieltriebs gilt Friedrich Schiller Schönheit, die sich gleichermaßen aus Vernunft wie Sinnlichkeit konstituiert. Alle Komponenten menschlicher Psyche sind hier gleichermaßen beteiligt und bereiten den Menschen so zu, „dass Vernunft, Gesetz und moralische Freiheit ihm ‚natürlich' wird."[13] Die Freiheit als Endziel von Spieltrieb und Schönheit erklärt Schiller folgendermaßen:

> „Da sich das Gemüt bei Anschauung des Schönen in einer glücklichen Mitte zwischen dem Gesetz und dem Bedürfnis befindet, so ist es eben darum, weil es sich zwischen beiden teilt, dem Zwange sowohl des einen als des anderen entzogen."[14]

Schönheit selbst ist Selbstbestimmung und damit paradigmatische Gestalt von Freiheit.

> „Die Natur steht unter dem Verstandesgesetze. Diese große Idee der Selbstbestimmung strahlt uns aus gewissen Erscheinungen der Natur zurück, und diese nennen wir Schönheit."[15]

An diesem Punkt ist das Terrain einer ästhetischen Erziehung konzeptionell umrissen. Postuliert wird, dass die Auseinandersetzung mit dem ästhetischen Gegenstand gleichermaßen von Lust und Vernunft bestimmt sein muss. Der gegebene Gegensatz von natur- und vernunftbestimmten Trieben, der zur Errichtung einer repressiven Gesellschaft führte, wird damit einer Synthese zugeführt und auf die Selbstbestimmung des Menschen im Sinne des Autonomiegedankens ausgerichtet.

Unter den gegebenen historischen Bedingungen waren Schillers in der „ästhetischen Erziehung" entworfene Vorstellungen einer neuen Kultur und einer sich befreienden Menschheit utopisch. Wenngleich auch Schillers Dramen – und das ungleich pessimistischer als in der Hegelschen Tragödientheorie - durch den polaren Gegensatz von Tragik und Ethik bestimmt werden, sind sie nicht als quasi praktisches Modell seiner ästhetischen Erziehung zu verstehen. Dennoch gibt es eine gemeinsame Intention, die das dramatische Werk in ge-

---

[13] Hamburger, K., Nachwort zur Neuausgabe von Schiller, F., Ästhetische Erziehung, a.a.O., S. 140

[14] Schiller, F., ebd., S. 61

[15] Friedrich Schiller an Christian Gottfried Körner (1756-1831), zit. nach Metscher, T., Pariser Meditationen, a.a.O., S. 133

wisser Weise doch zur Philosophie der Tat werden lässt – sie liegt in der Hoffnung auf eine befreite Welt, also in dem Problem, mit welchem Schiller sein Leben lang rang.

Aus seinen historischen Studien war ihm bewusst, dass Geschichte vor allem von Gewaltzusammenhängen bestimmt wird. Dennoch verstand Schiller - im Sinne der Aufklärung – Geschichte eben nicht als reine Herrschafts- und Unterdrückungsgeschichte, sondern immer auch als „Fortschritt im Sinne der Befreiung". Dass dies keineswegs ein linearer Prozess ist, sollte ihm das Scheitern der Französischen Revolution nur zu deutlich vor Augen führen. Verbittert schrieb er 1793 über die Französische Republik, die ihn noch im Vorjahre zum Ehrenbürger ernannt hatte:

> „Der Versuch des französischen Volkes, sich in seine heiligen Menschenrechte einzusetzen und eine politische Freiheit zu erringen, hat nur die Unwürdigkeit desselben an den Tag gebracht und nicht nur dieses unglückliche Volk, sondern mit ihm auch einen beträchtlichen Teil Europens, und ein ganzes Jahrhundert, in Barbarei und Knechtschaft zurückgeschleudert."[16]

Die Auseinandersetzung mit Geschichte, die Schiller in allen seiner großen Dramen vollführt, ist immer auch gleichbedeutend mit einer angestrengten Suche nach Perspektiven und Möglichkeiten einer befreiten Welt – ein geschichtsphilosophisches Konzept, um das DON CARLOS, INFANT VON SPANIEN (1787) und WILHEM TELL (1804), und selbst ein abgrundtief pessimistisches Werk wie WALLENSTEIN (1800), in dem nichts von der geschichtlichen Hoffnung bleibt, kreisen. Ohne die Hoffnung, dass Befreiung endlich Wirklichkeit werden muss, aufzugeben, musste Schiller schließlich erkennen, dass – mit Ausnahme von WILHELM TELL – die meisten Modelle vor der Geschichte scheitern. Die Möglichkeit zur Durchsetzung einer besseren freiheitlichen Gesellschaft ist nach seinem Ansatz dennoch in jedem Menschen als dessen Fähigkeit ohne politische Machtverhältnisse und nach einer selbstbestimmten Moral zu leben, angelegt. Die Aufgabe, dies freizusetzen, trägt – nicht zuletzt durch seine Dramen – weit über Schillers unmittelbares Wirken hinaus.

Zwar gelten die Schillerschen Übersetzungen Andrea Maffeis, zu dem Verdi seit seiner Mailänder Zeit ein freundschaftliches Verhältnis unterhielt, als nicht besonders gelungen – von manchen Autoren werden sie sogar als als „castrated and infamous" bezeichnet[17] -,

---

[16] Friedrich Schiller an Herzog Friedrich Christian von Augustenburg am 13. Juli 1793, zit. nach Hartig, I. und P., Die Französische Revolution im Urteil der Zeitgenossen und der Nachwelt. Stuttgart 1983, S. 19f

[17] Vgl. Kimbell, D., Italian opera, a.a.O., S. 491. Aufschlussreich ist die Untersu-

dennoch lässt sich im hermeneutischen Zugriff auf die von Verdi in Zusammenarbeit mit französischen Librettisten komponierte Oper DON CARLOS (Paris 1867) genau diese geschichtsphilosophische Forderung herausarbeiten.

9.2 DON CARLOS: ein Musikbeispiel im Deutungsbereich Philosophie

9.2.1 Auswahl und Bearbeitung im Kontext politischer Ereignisse

Anderthalb Jahre vor der für 1867 - dem Jahr der Pariser Weltausstellung - geplanten Uraufführung des DON CARLOS wurde im Dezember 1865 der Vertrag zwischen Verdi und dem Théâtre de l'Opéra in Paris unterzeichnet.[18] Erst nach längeren Überlegungen hatte Verdi sich für das von den beiden französischen Librettisten Joseph Méry (1797-1865) und Camille Du Locle (1832-1903) vorgeschlagene Prosaszenario des Schiller-Dramas entschieden; andere Vorschläge wie Shakespeares KING LEAR waren zwar ausgiebig geprüft, aber wieder verworfen worden.[19]

Warum aber diese Entscheidung gerade für das Befreiungsdrama DON CARLOS? Sicherlich waren die Gründe zum Teil pragmatischer Natur, denn Verdi erschien der KING LEAR für die Absicht, eine große französische Oper (Grand opéra) zu komponieren, nicht spektakulär genug.[20] Zur Beantwortung der Frage, ob politische Gründe diese Wahl bedingt haben könnten, gibt George Martin einen wichtigen Hinweis:

---

chung von Giorgio Cusatelli ("Don Carlos" di Schiller tradotto da Andrea Maffei, in: Atti del II.Congresso Internazionale di Studi Verdiani. Parma 1971, S. 170-179). Kritikwürdig erscheinen Cusatelli besonders Maffeis Übersetzungen des Marquis de Posa. Beispielsweise wird aus Posas bei Schiller eindeutigen Forderung „Geben Sie Gedankenfreiheit!" bei Maffei „Danne l'arbitrio del pensiero" (etwa: „Geben Sie dem gedanklichen Ermessen/Belieben nach". Cusatelli (a.a.O., S. 179, Übersetztung nach ital. Text) stellt dazu fest: „Mit ‚l'arbitrio' [Ermessen/Belieben] verwischt Maffei hinterlistig das Konzept der Freiheit. [...] Schiller intendiert eine kantische Freiheit, die auf einer vollkommenen Moral und Selbstkontrolle basiert. Maffei macht aus dem Marquis de Posa einen anmaßenden Rebellen." Zur Ehrenrettung Maffeis gibt Cusatelli jedoch noch bedenken, dass dieser seine Übersetzung 1842 publizierte, einem Jahr, in dem die Mailänder Zensur besonders gefürchtet werden musste. Vgl. ebd.

[18] Vgl. Budden, J., Verdi - Leben und Werk, a.a.O., S. 367

[19] Vgl. Porter, A., Giuseppe Verdi, a.a.O., S. 286

[20] Ebd.

„The play discussed the conflict of church and state, but at the court of Spain under Philip II and the Inquisition; thus it combined topicality with the clamor of great days."[21]

Obwohl im Jahr 1861 die politische Einheit auf Initiative der Gemäßigten offiziell verkündet worden war, gab es weiter offene Fragen. Weder der seit 1849 unter massivem französischem Schutz stehende römische Kirchenstaat noch das von Österreich besetzte Venedig waren in den Nationalstaat eingegangen. Nach dem 1864 auf diplomatischem Wege (September-Konvention) vereinbarten Abzug der französischen Truppen aus Rom überraschte die römische Kirche im Dezember 1864 mit der Veröffentlichung des gegen Risorgimento, Nationalstaat und politische Bewegungen gerichteten Syllabus errorum. Dieser Versuch der Kirche, ihre weltliche Macht zu bewahren, löste in Italien und in vielen anderen Teilen Europas Empörung aus; die Wellen des Antiklerikalismus gingen hoch.

Den auch im Schiller-Drama angelegten Konflikt zwischen Kirche und Staat in einer gerade für Paris bestimmten Oper umzusetzen, war riskant. Durch das machtpolitische Kalkül Napoléons III. (1808-1873) sah sich Frankreich in seiner Rolle als Protektor des Kirchenstaates bestärkt. Immerhin finden sich Hinweise in der Verdi-Literatur, dass die Oper DON CARLOS gerade wegen ihrer religiösen Problematik im Second Empire boykottiert wurde:

„At the opera's premiere in Paris on March 11, 1867, aside from any difficulty the audience may have had with it's music, the opera's politics spoiled its reception. At the moment in which the King [Philipp II.] tells the Grand Inquisitor `Tais-toi, prêtre' - `Hold your tongue, priest' - the Empress Eugenie, a leader of the Catholic party in France, turned her back to the stage. For some her gesture was a command to dislike the opera."[22]

Noch während der Arbeiten an der neuen Oper musste Verdi am eigenen Leibe erleben, wie sehr Geschichte, ähnlich der im DON CARLOS enthaltenen Situationen, durch Gewalt bestimmt wurde. Am 6. Mai schrieb er an seinen Pariser Verleger Léon Escudier:

„Wenn der Krieg ausbrechen sollte, dann muss ich diese Gegend wohl verlassen ... Schade! Die Oper gedeiht seit etwa vierzehn Tagen so gut."[23]

---

[21] Martin, G., Verdi and the Risorgimento, a.a.O., S. 35

[22] Ebd., S. 36

[23] Verdi nach Otto, W., Giuseppe Verdi. Briefe, a.a.O., S. 180

Ganz nach dem von Machiavelli formulierten Grundsatz, dass stets der übernächste Nachbar der natürliche Verbündete gegen den Nachbarn ist, hatte Italien sich im Deutschen Krieg (1866) auf der Seite Preußens gegen Österreich engagiert. Als Folge des preußischen Sieges bei Königgrätz wurde Venedig zunächst Frankreich zugesprochen. Erst später, sozusagen aus zweiter Hand - was die Italiener als direkten Affront werteten - konnte Venedig schließlich dem 1861 gegründeten Königreich Italien angeschlossen werden. Insgesamt war dieser Krieg wenig rühmlich und sehr verlustreich für die Bewohner der Halbinsel gewesen.[24] Und so schrieb Verdi nur drei Wochen nach der schwersten Niederlage der Italiener gegen Österreich (Custozza 24.6.1866) in einem sehr pessimistischen Brief an Escudier: „Für uns, ich sag's noch einmal, ist die Lage überaus betrüblich ... Anzünden und plündern! das ist die zivilisatorische Mission dieser Nation [Österreich]."[25]

9.2.2 Quellenlage

Jede nähere Betrachtung der Oper DON CARLOS sieht sich zunächst mit einem besonderen Problem konfrontiert, denn es scheint schlechterdings unmöglich, zwischen den sieben autorisierten Fassungen der Oper und der Tatsache, dass verschiedene Teile nicht auf Schiller zurückzuführen sind, auch nur annähernd die Balance zu halten. Marc Clémeur hat in einer Untersuchung nachgewiesen, dass die signifikanten Abweichungen der Oper von dem Schillerschen Bühnenstück bereits auf das Theaterstück PHILIPPE II, ROI D'ESPAGNE von Eugène Cormon (Pseudonym für Pierre-Etienne Piestre) zurückgehen, welches Verdis Librettisten Joseph Méry und Camille du Locle kannten:

> „Es erschien [...] als eine Verkennung der Art, wie damals in Paris Librettis produziert wurden, unkontrolliert die Behauptung zu akzeptieren, diese neuen szenischen Elemente seien von Méry und Du Locle hinzuerfunden worden. Die Opernlibrettisten betrachteten sich zu dieser Zeit als Textlieferanten für ein Handlungsgerüst, das Möglichkeiten zum Spektakel für eine ‚Grand Opéra' bot, nicht jedoch als autonome, kreative Autoren."[26]

Ursula Günther, die zusammen mit Luciano Petazzoni und Gabriele Dotto im Rahmen der von der Chicago University begonnenen kriti-

---

[24] Vgl. Procacci, G., Geschichte Italiens und der Italiener, a.a.O., S. 282

[25] Verdi nach Otto, ebd., S. 183

[26] Clémeur, M., Eine neuentdeckte Quelle für das Libretto von Verdis Don Carlos, in: Melos/NZ 1977, 3.Jg., Heft 6, S. 497

schen Gesamtausgabe für die bevorstehende Edition des DON CARLOS verantwortlich ist, gibt Hinweise auf wesentliche Abweichungen von der literarischen Vorlage: Der erste Akt der Oper (Im Wald von Fontainebleau) findet sich nicht in Schillers-Vorlage, sondern nur bei Cormon, wird aber in fünf (1-4;7) der sieben Fassungen gespielt.[27] Das Autodafé im Finale des dritten Aktes (bzw. 2. Akt der Fassungen 5 und 6) ist ebenfalls ohne Vorbild bei Schiller. Es wurde von den Librettisten eingefügt, weil Verdi nach einer solchen Szene verlangte.[28] Méry und Du Locle orientierten sich hierfür am „historischen Autodafé, das am 21. Mai 1559 im Beisein des erst 14jährigen Don Carlos stattfand."[29] Nicht zuletzt wäre eine Grand Opéra ohne mindestens ein solches Massentableaux gar nicht vorstellbar gewesen. Selbst in der größten von Verdi selber vorgenommenen Revision der Oper (1884, 6.Fassung) blieb diese Szene unberührt.[30] Grundlage der folgenden Ausführungen ist ein fünfaktiger Klavierauszug (Ricordi 1965) der siebten Version (1886) auf Italienisch (Die Fassungen 1-4 waren in französischer Sprache).[31] Mit Ausnahme des Titels (ital. = DON CARLO) werden im folgenden Text die Rollen in ihren italienischen Bezeichnungen angegeben (König Philipp = Filippo usw.).

9.2.3 Analyse und Interpretation

9.2.3.1 Strukturebene

Zunächst fallen im DON CARLOS eine Reihe von Szenen auf, deren gemeinsamer Kern offenbar darin besteht, dass durch Verknüpfung von sprachlichen und musikalischen Mitteln eine von religiöser

---

[27] Vgl. Günther, U., Verdis Don Carlos. Eine französische Grand Operà, Beilage zur CD DON CARLOS, Deutsche Grammophon. Hamburg 1985, S. 19f

[28] Im Sommer 1865 besprachen Léon Escudier und Giuseppe Verdi auf Sant' Agata eine erste Prosaskizze zum DON CARLOS. Escudier notierte die Vorschläge Verdis: „Großartiges Drama. Zu wenig Inszenierungseffekte. Man muss ein oder zwei Szenen finden, die einen unvorhersehbaren und grandiosen Eindruck in Bezug auf das Schauspiel bieten, jedoch mit dem Drama verkettet sind." Verdi nach Günther, U., Verdis Don Carlos, a.a.O., S. 16. Mit dem Autodafé entsprachen die Librettisten Verdis Wunsch nach Spektakel.

[29] Ebd., S. 18

[30] Vgl. The NEW GROVE, Artikel: Verdi

[31] Über die Problematik der unterschiedlichen Fassungen des Don Carlos informieren auch: Budden, J., Don Carlo - La genesi e le differenti versioni, in: Don Carlo, hrsg. vom Gran Teatro La Fenice. Venedig 1991, S. 185-208; Günther, U., Zur Entstehung der zweiten französischen Fassung von Verdis Don Carlos. Kopenhagen 1872; Petrobelli, P., Proceedings of the Second Intern. Congress of Verdi Studies - Subject: Don Carlos/Don Carlo. Verona, Parma, Busseto 1969

und/oder politischer Gewalt ausgelöste Unterdrückung oder Verelendung dargestellt wird. Sie werden zum umfassenden Szenario einer durch Gewalt bestimmten Gesellschaft.

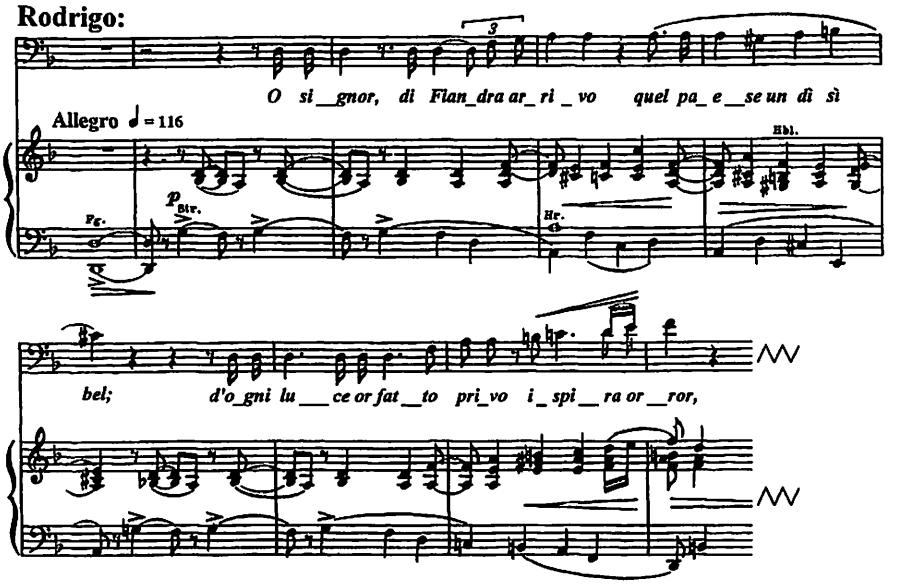
Hungernde und zerlumpte Frauen bitten Elisabetta, die Hand des spanischen Königs anzunehmen: „Pietà! ... la pace avrem alfin! Pietà di noi" (Nehmt an! Lasst endlich Frieden sein, o habt Erbarmen!)[32] Die an den Folgen des Krieges zwischen Frankreich und Spanien-Habsburg (1494-1559) leidende Bevölkerung wird auch im musikalischen adäquat beschrieben. Kurze heftige Seufzermotive des Frauenchors in der Melodik und die überraschende Verwendung der Tonart fis-Moll - einem die rezitativische Einleitung ankündigenden a-moll Sextakkord folgt eine über die Doppeldominante geführte Modulation nach fis-moll - unterstreichen die Eindringlichkeit der Szene (Coro di donne; I, 5).[33]

Mehrere Szenen thematisieren indirekt die von König Filippo mit größter Brutalität geführte Gegenreformation in den Niederlanden (1567-1572): Im Duett Rodrigo-Filippo (II, 2) beklagt der aus Flandern heimgekehrte Rodrigo, Marquis de Posa, gegenüber seinem Herrscher die Leiden des flämischen Volkes. „O signor, di Fiandra arrivo, quel paese un dì sì bel; d'ogni luce or fatto privo, ispira orror, par muto avel!" (Seht mich, Herr, von Flandern gekommen, aus dem Lande heitrer Pracht; alles Licht ist von ihm genommen, es atmet Graun in Grabesnacht!). Nur durch das Wort „Flandern" an seine Kriegserlebnisse erinnert, verliert Rodrigo jede gebotene Distanz zum König Filippo und lässt seiner angestauten Erregung freien Lauf. Das dunkle aufsteigende d-moll der Baritonpartie wirkt durch die seufzende, absteigende Baßlinie des Orchesters noch drängender. Rodrigo beginnt seine Schilderungen in der unteren Stimmlage auf dem Ton d (O signor ...; d'ogni luce ...). Bereits nach wenigen Takten (Allegrosatz) steigert er sich zur Anklage und erreicht mit dem Ton f' auf der zweiten Silbe des Wortes „orror" (Grauen) die beginnende Grenzlage für einen Bariton (vgl. NB 20 und DON CARLOS III, 2; Gesang der flämischen Abordnung).

---

[32] Die Übersetzungen folgen der neuen deutschen Übertragung von Hans Swarowsky, in: DON CARLOS, Textbuch (Italienisch-Deutsch), Einführung und Kommentar, hrsg. von Pahlen K. , 2. Auflage. Mainz 1988

[33] Interessant sind die Hinweise zur Tonart fis-Moll bei Auhagen. Wie die meisten Molltonarten eignet sie sich, um negative Gefühlslagen darzustellen. Die ihr zugeordneten Adjektive (z.B. durch J.S.Bach „quälerisch", D.Schubart „finster" oder R. Schumann „halb abgedunkelt, grob", vgl. Auhagen, W., Studien zur Tonartencharakteristik, a.a.O., S. 473 u. 482f) spiegeln präzise die Lage der unter dem Krieg leidenden französischen Bevölkerung wider.

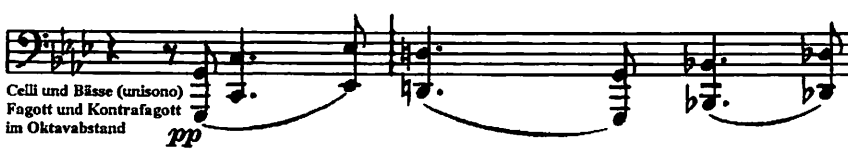


NB 20: Ausschnitt Duett "Rodrigo-Filippo", DON CARLOS II, 2

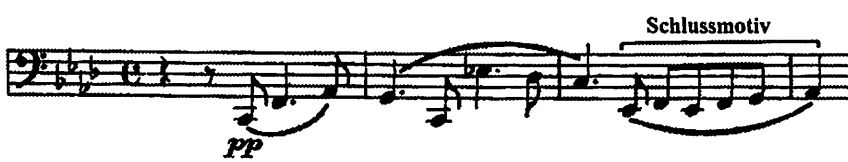
Für das Zusammenwirken von Kirche und Staat in diesem Gewaltzusammenhang finden sich zwei wichtige Stellen in der Oper: Im Duett Filippo - Il Grand Inquisitore (IV, 1) scheinen zwar zunächst Differenzen zwischen dem weltlichen und dem geistlichen Herrscher zu bestehen, doch gelingt es dem Großinquisitor durch unverhohlene Drohungen, das Bündnis mit dem Staat zu erneuern. So schließt der König, vor der kirchlichen Macht resignierend, mit den Worten: „Mio padre, che tra noi la pace alberghi ancor ... Obliar tu dêi quel ch'è passato" (Mein Vater, dass der Friede wieder wohn bei uns ... Denk nie an das, was hier geschehen). Die Wirkung dieser Szene erklärt Wolfgang Marggraf aus motivischen Zusammenhängen: „Die beklemmende Realisitik [...] dieser Szene, [...] wird wesentlich bewirkt durch das erstmals beim Auftritt des Großinquisitors erklingende, merkwürdig ‚schleichende' Bassthema, das ostinatoartig den ganzen Teil durchzieht, dabei verändert [...] und verkürzt wird, so dass es schließlich auf sein Schlussmotiv reduziert erscheint. Dieses aber wird umgebildet zum Kopfsatz des Mittelteils."[34] Das Bassthema allein erklärt allerdings noch nicht die musikdramatische Anlage und Wir-

[34] Marggraf, W., Giuseppe Verdi, a.a.O., S. 241

kung des gesamten Duetts. Wichtig ist ferner, dass Verdis König, der im Verlauf der Oper mehr und mehr menschliche Züge gewonnen hat, in der gesamten Szene kein eigenes melodisches Potential entwickeln darf – der Zwang zur Staatsraison hält ihn im Sprechgesang gefangen. Die von Marggraf beschriebene Verkleinerung des Bassthemas innerhalb der rezitativischen Einleitung und eine anschließende Umbildung am Beginn des 1. Satzes erfüllt vor allem den Zweck, den Widerspruch zwischen der fast letalen körperlichen Erscheinung des blinden, neunzigjährigen Greises einerseits und der ungeheuren Machtfülle dieser Person andererseits musikalisch zu vermitteln. Das Ergebnis ist die in der Musik fühlbare „beklemmende Realistik" (Marggraf). Das mit „Nell'ispano suol mai l'eresia dominò" (Frei war Spaniens Boden stets von Ketzerei) einsetzende Duett ist organisch vorbereitet. Die nun folgenden Anklagen des Großinquisitors sind feste Bestandteile des im schleichenden Bassthema charakterisierten angsteinflößenden religiösen Fanatismus.



NB 21: Bassthema des Großinquisitors (Einleitung)



NB 22: Verkürzte Darstellung - Umbildung Bassthema Schlussmotiv (nach Marggraf)

Die Komposition der Szene erfolgt nach der dreiteiligen Duettform. Anders als im großen TRAVIATA-Duett „Pura siccome un angelo" zeigt sich das Formprinzip deutlich. Der Grund ist einleuchtend: In beiden Sätzen singt allein der Großinquisitor. Abgesehen von der Stretta ist König Filippo nur in den Zwischenteilen zu hören; auf seine Aussagen reagiert der Großinquisitor mit wachsendem Zorn. Damit ergibt sich folgende Anlage:

Takte	Abschnitt	Handlung
1-41	Einleitung: Rezitativ acc.	Großinquisitor beim König; Dialog: König bittet um Meinung wegen Bestrafung Don Carlos & Posas
42-61	1. Satz	Großinquisitor begründet Staatsraison mit Glauben
62-73	Zwischenspiel (Rez. acc.)	König bekennt sich zu menschlichen Idealen
74-97	2. Satz	Großinquisitor übt Kritik am König und fordert Auslieferung Posas
98	Kurzer Einwurf	König weigert sich: „No, giammai!"
98-134	3. Satz (Stretta)	Gegenseitige Drohungen (König & Großinquisitor)
135-151	Schlussteil	Einlenken des Königs

TAB 3: Duett: Filippo - Il Grande Inquisitore (IV, 1) (Überblick: Handlung)

Die Trennung von ariosen und rezitativischen Abschnitten innerhalb der dreiteiligen Duettform zeigt die im sechsten Kapitel beschriebene musikdramatische Formel Rossinis.

	1. Satz (T. 42-61)	**2. Satz (T. 74-97)**	**3. Satz (Stretta) (T. 98-134)**
Tempo	Allegro moderato	Allegro agitato mosso	Un poco più animato
Dynamik	Pianissimo Fortissimo	Pianissimo	Fortissimo
Harmonik	e-Moll	Es-Dur, überraschende Modulation G-Dur nach Ges-Dur (Takte 82 ff.)	b-Moll, Rückmodulation zum f-Moll der Einleitung
Melodik & Rhythmik	Motivisch-thematische Arbeit mit „Kopfthema" (= Schlussmotiv Bassthema")		
Instrumentation	Streicher + Holzbläser im Wechsel, ab T. 13 nur Streicher (Tremolo); T. 18-20 Str. + Blechbläser	Streicher & Holzbläser im Wechsel; Kurze Tutti-Einwürfe	Holzbläser, Blechbläser und Streicher im Wechsel

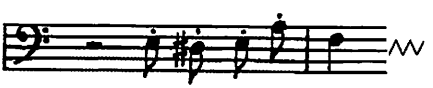
TAB 4: Duett: Filippo - Il Grande Inquisitore (IV, 1) (musikalische Umsetzung)

Wie Tabelle 4 verdeutlicht, passt Verdi auch hier die dreiteilige Duettform den dramatischen Notwendigkeiten der Szene an. Die dominierende Rolle des Großinquisitors vermittelt dem Hörer ohnehin eher den Eindruck einer dramatischen Arie. Die Sätze 1. bis 3. wer-

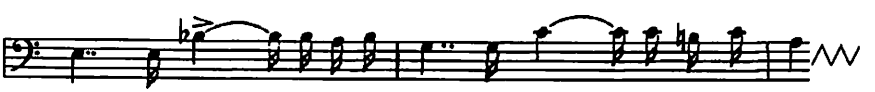
den durch das für den Großinquisitor charakteristische Bassthema in Einleitung und Schlussteil verklammert. Innerhalb dieser drei Teile löst Verdi sich nun vollständig von jeder Konvention.

Die Takte 42 bis 134 bilden in der Zusammenschau eine weitgespannte Skala dramatischer Entwicklung. Alle musikalischen Parameter werden so genutzt, dass die dramatische Geschlossenheit der im wachsenden Affekt herausgeschleuderten Anklagen des Großinquisitors mit der dramatischen Innenstruktur der einzelnen Sätze (z.B. plötzliche Wechsel der Harmonik, Dynamik und Instrumentation) gewissermaßen verschmilzt. Durch das wachsende Tempo und die motivische Zusammenhänge bilden die drei Sätze potentiell ein geschlossenes Ganzes.[35] Demgegenüber resultiert aus den häufigen Wechseln der Dynamik, Harmonik und Instrumentalgruppen jeweils ein eigener Charakter der Sätze 1 bis 3. Am deutlichsten zeigt sich diese Ambivalenz in der motivisch thematischen Arbeit: Das in der Einleitung entwickelte Kopfthema bleibt trotz der vielfachen Umformungen stets gegenwärtig; jeder der drei Sätze zeigt jedoch eine charakteristische Durchführung dieses Motivs.

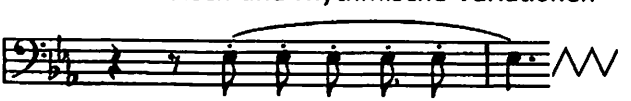
Kopfthema 1. Satz



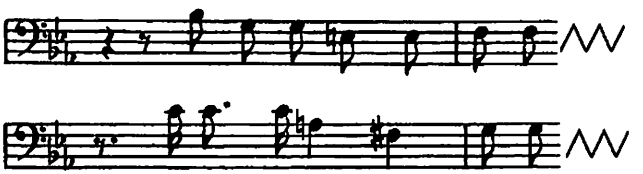
1. Satz: Sequenzbildungen



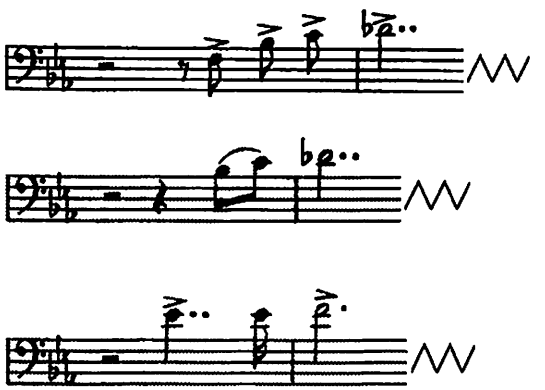
2. Satz: Melodisch und rhythmische Variationen



[35] Vgl. NB 23-30



3. Satz (Stretta):
Dynamische, rhythmische und melodische Verdichtung



NB 23-30: Duett: Filippo - Il Grande Inquisitore (IV, 1) Beispiele motivisch-thematische Arbeit in der Basspartie des Großinquisitors

In der Zusammenschau ergibt sich eine auf hundert Takte konzentrierte Mannigfaltigkeit. Entscheidend aber ist, dass Verdi - entgegen der Textvorlage - die musikalische Spannung weniger vom Ziel her definiert (Großinquisitor will Filippo zum Einlenken zwingen und wird immer wütender, bis dieser nachgibt), sondern eine autonome Architektur organisiert, die aus einem fast kontrapunktischen Geflecht zweier musikdramatischer Verläufe Ausdrucksstärke und Zusammenhalt entwickelt.

Als weiteres Beispiel für das Zusammenwirken von Staat und Kirche ist die Darstellung der sich auch unter dem historischen Philipp II. (1527-98) erneut verschärfenden Inquisiton der Kirche im großen Autodafé (Grand Finale III, 2) anzuführen. Das wohl schrecklichste von der Kirche gegen Häretiker eingesetzte Machtmittel bildet als

Massentableaux einen Höhepunkt der gesamten Oper. Während der Ketzerverbrennung deklamiert eine Gruppe von Mönchen mit monotoner Melodik über kurzen Textformeln: „Il dì spuntò di terrore" (Der Tag brach an voller Grauen). Überhaupt werden in dem herrschenden Gewaltregime von Kirche und Staat Widersprüche nicht ausgetragen, sondern Opponenten in Gefangenschaft genommen und schließlich ausgeschaltet: Deutlich zeigt sich dies in der Szene „La prigione di Don Carlo" (Das Gefängnis des Don Carlos) (IV,2). Die durch alternierende Dur- und Mollakkorde einfach und wirkungsvoll gehaltene Orchestereinleitung vermittelt die Atmosphäre des Kerkers.

Nachdem Rodrigo eingetroffen ist, entfaltet Verdi ein traditionelles Duett. Die beiden Freunde nehmen voneinander Abschied. Der harmonische Satz ist von geringer Spannung, das Orchester begleitet in Akkorden, so dass das Duett allein durch seine wunderschönen, sehnsüchtigen Melodien wirkt. Vor größerem Interesse ist hingegen eine unmittelbar an das Duett anschließende Befreiungshandlung – dazu gleich.

9.2.3.2 Handlungsebene

„Der ‚Don Carlo' ist eine Oper ohne einen Protagonisten."[36] - Diese Bemerkung Giulio Viozzis macht nicht nur den Unterschied zur Schillerschen Dichtung, sondern auch das Grundproblem der Oper deutlich. Die im Schauspiel zentrale Rebellion des Sohnes gegen den Vater wird in der Oper deutlich reduziert. Die Rede ist von der Königin Elisabetta, der Prinzessin Eboli, dem Ritter Rodrigo (Marquis de Posa), dem Infanten Don Carlo. In gewisser Weise gehört, wie die vorangegangenen Analyse des Duetts Filippo - Il Grand Inquisitore (IV,1) zeigt, auch der Exponent des Gewaltregimes, König Filippo, zu diesem Personenkreis. Sein kurzer Widerstand zerbricht jedoch unter den nur hundert Takten des Inquisitors.

Bereits im ersten Akt entscheidet sich Isabella nur deswegen für die unpopuläre Hochzeit mit Filippo, weil sie erkennt, dass hierdurch das durch den Frauenchor symbolisierte Volk von den drückenden Entbehrungen des Krieges befreit werden kann (I, 5). Die Tragik dieser aus moralischen Gründen getroffenen Entscheidung ergibt sich aus dem unmittelbar vorangegangenen Liebesduett mit Don Carlos, dem Sohn Filippos (I, 4).

---

[36] Viozzi, Giulio, Note sul grande Inquisitore, in: Atti del Secondo Congresso Internationale di Studi Verdiani, a.a.O., S. 455

Die wohl stärkste Darstellung eines Befreiungsgedankens findet sich aber in dem bereits genannten großen Duett zwischen Rodrigo und Filippo (II, 2). Verdi folgt hier dezidiert der literarischen Vorlage Friedrich Schillers. Dazu stellt Kurt Pahlen fest: „Schiller läßt Posa (Rodrigo) ungeheure Dinge sagen: `Sir, geben sie Gedankenfreiheit!'"[37] . Eine radikalere Interpretation liefert Metscher mit Blick auf Schillers Schauspiel: „Die Szene ist ein dramatisch entfalteter Diskurs über die Ethik geschichtlichen Handelns und geschichtlicher Macht, das grundlegende Verhältnis von Ethik und Politik."[38] Der von den Nationalsozialisten verfolgte Dresdner Romanist Victor Klemperer berichtet in seinem Tagebucheintrag vom 6.Oktober 1934:

> „Der Vater [Friedrich] Salzburg erzählte als absolut verbürgt: vor einigen Wochen ‚Don Carlos'-Aufführung in Hamburg. Bei Posas ‚Sire, geben Sie Gedankenfreiheit!' minutenlanger Beifall. Am nächsten Tage der ‚Carlos' von allen Bühnen abgesetzt, so auch von Dresden."[39]

Auch in der Oper DON CARLOS findet sich dieser scharfe Wortwechsel zwischen Rodrigo und dem spanischen König. Verdis Filippo begründet seine Politik der Härte gegenüber den Niederlanden mit den Worten: „Volgi un guardo alle Spagne! L'artigian cittadin, la plebe alle campagne a Dio fedel e al Re un lamento non ha! La pace istessa io donna alle mie Fiandre!" (Einen Blick werft auf Spanien! Seht die Bürger der Stadt, die Bauern auf dem Lande, gehorsam Gott und mir, froh und klaglos gedeihn! Den Frieden will ich geben, meinem Flandern!).

Auf diese legitimistische Weltanschauung, auf diese Rechtfertigung des Königs für seinen in den Niederlanden geführten blutigen Krieg, antwortet Rodrigo: „Quest'è la pace che voi date al mondo? Desta tal don terror, orror profondo!" (In solchem Frieden wollt die Welt Ihr bauen? Doch er gebiert Gewalt und nacktes Grauen!). Dann erhebt Rodrigo seine Stimme, um in einer visionären Schau eine bessere Welt zu entwerfen. Die musikalische Verarbeitung dieses Umschwunges gelingt Verdi durch den sukzessiven Anstieg der Tonhöhe Rodrigos, wobei die langsamen Notenwerte eine immer hymnischer wirkende Gesangslinie bewirken. Diese wird jedoch im entscheidenden Moment aufgegeben und die Initiative nun dem Orchester überlassen, das die abschließenden Worten „Date la libertà!" (Gebt

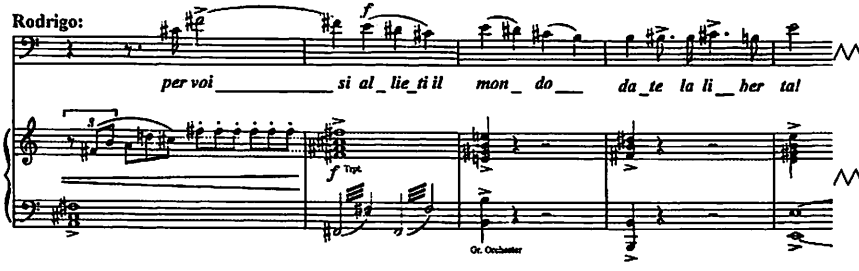
---

[37] Pahlen, K., Giuseppe Verdi. Don Carlos. Einführung und Kommentar, 2.Aufl. Mainz 1988, S. 250

[38] Metscher, T., Pariser Meditationen, a.a.O., S. 136f

[39] Klemperer, V., Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher 1933-1941. Berlin 1995, S. 150

Freiheit!)[40] mit einem dynamisch exponierten, doppeldominantisch eingeleiteten, kadenzierenden Quartsextakkord unterlegt (NB 31).



NB 31: Ausschnitt Duett "Filippo-Rodrigo", DON CARLOS II, 2

Die wohl tragischste Figur des gesamten Geschehens bleibt aber der Infant Don Carlos. Nach den sich überschlagenden Ereignissen des ersten Akts, die für ihn den Verlust seiner geliebten Elisabetta an den Vater bedeuten, trifft er auf den aus Flandern heimkehrenden Freund Rodrigo. In einem Duett (II, 1) bekräftigen beide ihre Freundschaft, und Rodrigo gelingt es, den Kronprinzen Don Carlos für die Idee der Befreiung Flanderns zu gewinnen. Im Verlauf der Handlung steigert sich dieser immer mehr in einen sowohl privat als auch politisch motivierten Haß gegen seinen Vater hinein. Die Situation eskaliert, nachdem Filippo sein Begehren nach der Regentschaft Flanderns abgelehnt hat: Es folgt die Verhaftung, durch den eigenen Vater veranlasst (III, 2), und die Kerkerszene (IV, 2).

Gerade die bereits angesprochene Szene im 4. Akt, in der Rodrigo sich für seinen Freund opfert, kann in ihrer Bedeutung kaum hoch genug angesetzt werden. Anders als der 2. Akt der Oper I DUE FOSCARI, deren szenischer und musikalischer Aufbau recht stark an FIDELIO erinnert, erscheint hier vor allem die Bildersprache der Kerkerszene aus FIDELIO gleichwertig. Wie in diesem noch in der Tradition der Rettungsopern stehenden Befreiungsdrama scheint auch hier, ähnlich der Leonore Beethovens, eine weibliche Person die Befreiungshandlung vorzunehmen. So entfesselt im DON CARLOS die bis zu dieser Stelle eher unscheinbare Prinzessin Eboli einen Volksaufstand, um an dessen Spitze dem Gefängnis zueilend, den

[40] Zur Übersetzung der Schiller-Zeile „Geben Sie Gedankenfreiheit, Sire" ins Italienische vgl. Anm. 17

heimlich geliebten Don Carlos zu befreien. Ähnlich dem FIDELIO zeigt sich auch in Verdis Oper die politische Ikonographie der Französischen Revolution, deren vielleicht sinnfälligster Ausdruck, wie Monika Wagner feststellt, in dem während der Revolution im Jahre 1830 entstandenen Bild „Die Freiheit führt das Volk an" von Eugène Delacroix (1798-1863) zu finden ist.[41] Anders als Beethovens Oper nimmt der DON CARLOS - und dies entspricht der literarischen Vorlage Schillers - eine tragische Wendung: Prinzessin Eboli erreicht das Gefängnis zu spät. Rodrigo hat sich bereits für seinen Freund geopfert, indem er den Vorwurf des revolutionären Umtriebs auf sich lenken konnte; Don Carlos ist beim Eintreffen der Eboli schon frei. Dass er sich dann aber schließlich für die Befreiung Flanderns einsetzen kann, wie es dem letzten Wunsch Rodrigos entsprochen hätte, verhindert die plötzlich mit grausamer Härte zuschlagende Person des Großinquisitors (IV,2; V). Trotz der Niederlage der Unterdrückten bleiben die an Don Carlos gerichteten Worte Rodrigos (IV,2) wie eine Botschaft an die Nachgeborenen stehen: „Un nuovo secol d'ôr rinascer tu farai" (Du wirst ein neues goldenes Jahrhundert erstehen lassen).

9.2.4 Resümee

Der Nachweis, dass die in der Oper thematisierten individuellen und gesellschaftlichen Probleme die Gedanken und Forderungen Schillers kongenial umsetzen, wurde in zwei Schritten erbracht. Auf einer ersten Ebene - gewissermaßen der tragischen Ebene - kennzeichnet Verdi Geschichte als unmittelbare Abfolge von Macht und Gewalt. Auf der Handlungsebene des Werkes agieren zahlreiche Personen, legitimiert durch moralische und ethische Entscheidungen, gegen die tyrannische Unterdrückung durch Staat und Kirche. In keiner der vor dem DON CARLOS bearbeiteten Schillerschen Dichtungen war es Verdi gelungen, die gesellschaftlichen und politischen Konflikte so eindrucksvoll umzusetzen. Schon in I MASNADIERI (Die Räuber; London 1847) blieb die Tragik des Carlo im Skizzenhaften stehen, wie auch David Kimbell feststellt; ihm zufolge ist die Vertonung der zweiten Schiller-Vorlage genauso problematisch:

> „Verdi had composed ‚Giovanna d'Arco' to a libretto by Temistocle Solera, apparently quite oblivious of its associations - admittedly vague - with ‚Die Jungfrau von Orleans'."[42]

---

[41] Vgl. Wagner, M., Wirklichkeitserfahrung und Bilderfindung. Turner, Constable, Delacroix, Courbet, in: Funkkolleg Moderne Kunst, SBB 2. Weinheim 1989, S. 68

[42] Kimbell, D.R.B., Italian opera, a.a.O., S. 503

Noch rigoroser äußert sich Ulrich Schreiber:

> „GIOVANNA D'ARCO, I MASNADIERI und LUISA MILLER waren, schon vom jeweiligen Textbuch her, krude Adaptionen bis hin zur Verballhornung der ‚Jungfrau von Orleans', der ‚Räuber" sowie von ‚Kabale und Liebe' gewesen. DON CARLOS dagegen gibt, allen Detailunterschieden zum Trotz, die wahrhaft schillernde Dialektik von historischem Drama und Familientragödie wieder."[43]

Einen Versuch, diese frühen Schwierigkeiten zu erklären, unternimmt auch Wolfgang Marggraf:

> „Die Hauptschwäche der bisherigen Schiller-Libretti aber lag darin, dass sie die Fabel allzu rigoros auf einen gleichsam ‚privaten' Konflikt zwischen den Hauptpersonen reduzierten und es ihnen nicht gelang, die Verflechtung des individuellen Schicksals mit den übergreifenden geschichtlichen und gesellschaftlichen Gegebenheiten deutlich zu machen."[44]

Die Gründe waren jedoch handfester, als die hier zitierten Autoren vermuten. Die italienische Oper kannte nur eine anhand der jeweiligen Stimmfächer festgelegte Personendramaturgie. Wie schon das Beispiel MACBETH zeigt, war es schwierig, sich darüber hinwegzusetzen. Hierzu Jürgen Maehder:

> „Eine ambivalente Gestalt wie Lady Milford in Schillers KABALE UND LIEBE wurde daher in LUISA MILLER ihrer wesentlichen Charakterzüge beraubt, da dem frühen Verdi kein Stimmfach zur Verfügung stand, das eine solche Per-

---

[43] Schreiber, U., Die Kunst der Oper, Bd.2, a.a.O., S. 647

[44] Marggraf, W., Giuseppe Verdi, a.a.O., S. 233; Zu den frühen Schiller-Vertonungen finden sich nur wenige Studien. Empfohlen seien für die DIE RÄUBER bei: Mila, M., Pinchi Pallini e masnadieri, in: Massimo Mila alla Scala, Scritti 1955-1988, hrsg. von Garavaglia, R./Sinigaglia, A. Mailand 1978, S. 232-233; für KABALE UND LIEBE bei: Pinamonti, P., Da Kabale und Liebe a Luisa Miller. Rifacimenti e trasformazioni nel melodramma italiano tra convenzione e rinnovamento, in: Autunno musicale trevigiano. Treviso 1989, S. 13-17; Werner Eirich,H. und Ringger,K. (1985) - Luisa Miller e Don Carlos, due opere schilleriane di Verdi, in: studi verdiani 3. Parma; Engelhardt, M., "Something's been done to make room for choruses": choral conception and choral instruction in "Luisa Miller", in: Verdi's middle period. 1849-1859. Chicago/London, S. 197-206; für DIE JUNGFRAU VON ORLEANS bei: Gossett, P., Giovanna d'Arco, in: Giovanna d'Arco, hg. v. Teatro comunale di Bologna. Bologna 1989, S. 15-27; etwas günstiger erscheint die vorhandene Literatur für LA FORZA DEL DESTINO (Wallensteins Lager) und für DON CARLOS Vgl. GROVE OPERA, Literaturverzeichnis zum Artikel: Verdi sowie Angaben in diesem Kapitel. Zum Verhältnis Verdi-Schiller informieren in deutscher Sprache: Baruch, G., Verdi und Schiller. Prag 1935; Liebner, J., Der Einfluss Schillers auf Verdi, Kongressbericht. Kassel 1962. Speziell zu den literarischen Vorlagen: Häusler, I., Die Dramen Schillers als Grundlage für Opernlibretti. Wien 1956

sonencharakteristik erlaubt hätte. Erst die Tradition der Grand Opéra mit ihrer Vermehrung und Ausdifferenzierung identischer Stimmlagen sollte die Grundlage für eine flexiblere Handhabung der Rollendramaturgie ermöglichen."[45]

Viel deutlicher als in der zweiten Fassung von MACBETH offenbart Verdi im DON CARLOS den philosophischen Geist der Dichtung. Unter den Bedingungen der Grand Opéra war es ihm möglich geworden, die im literarischen Drama angelegten differenzierten und vielschichtigen Gewaltverhältnisse zwischen Unterdrückern und Unterdrückten, Gesellschaft und Individuum, mit allen zur Verfügung stehenden kompositorischen Mitteln herauszuarbeiten.

Sicherlich ähnelt schon das Sujet des DON CARLOS in einem wichtigen Punkt vielen der frühen patriotischen Opern Verdis. Hier wie dort werden gesellschaftliche und politische Zustände durch Unterdrückung bestimmt und ein wesentliches Thema bleibt das leidende Volk. Der Unterschied liegt zunächst darin, dass die Probleme im DON CARLOS nicht durch göttliche Fügung gelöst werden können - wie beispielsweise in der Oper NABUCCO -, ganz im Gegenteil. Gerade die religiösen Zusammenhänge (Gegenreformation, Inquisition) schaffen ein erdrückendes Szenario, vor dessen Hintergrund nur das Handeln nach ethischen und moralischen Gesichtspunkten den Unterdrückten noch eine wirkliche Perspektive zu geben vermag.

Insofern gilt Wolfgang Marggrafs Kritik an den frühen Schiller-Vertonungen prinzipiell auch für Verdis patriotische Werke der 1840er Jahre: Ihre Schwäche liegt in der unzureichenden musikdramatischen Verflechtung der dargestellten Individuen mit den politisch-gesellschaftlichen Gegebenheiten. Mit wenigen Ausnahmen sind die Protagonisten der Opern NABUCCO, I LOMBARDI, ATTILA oder LA BATTAGLIA eher schmückendes Beiwerk der kollektiven Proteste. Aus der stets vorhandenen Konfliktebene zwischen Individuen und der gesellschaftspolitischen Situation resultieren keine dialektischen Prozesse – eine Ausnahme bildet zuweilen der Chor als Handlungsträger. Vorbereitet durch den MACBETH überwandt Verdi dies Problem in den 1850er Jahren. Bereits LA TRAVIATA zeigt eine Protagonistin, deren Entwicklung und tragische Ende auf das engste mit sozialen Rahmenbedingungen verknüpft wird. Kapitel 7 zeigt, wie die Spannungen und Konflikte einer einzelnen, tragisch endenden Person, Violettas, über die musikdramatische Ebene aufgelöst wurden – eine

[45] Maehder, J., Verdis Auseinandersetzung mit der Grand Opéra. Don Carlos zwischen Friedrich Schiller und „grande boutique", in: Programmheft DON CARLO, Salzburger Festspiele 2001, S. 64

Befreiungshandlung aus dem Geist der Musik. Im Unterschied zur TRAVIATA befinden sich im DON CARLOS gleich mehrere Personen im wechselseitigen Konflikt mit den Herrschaftsstrukturen. Hierbei handelt es sich um weit mehr als eine Familientragödie mit sozialpolitischen Verflechtungen, da die klassische Opernkonstellation Bass (König Filippo), Tenor (Don Carlo) und Sopran (Elisabetta) erheblich erweitert wurde. Zwar sind die Protagonisten keine repräsentative Stichprobe, dennoch transformiert Verdis DON CARLOS das in LA TRAVIATA dargestellte Einzelschicksal auf eine kollektive, und damit gesellschaftliche Ebene.

Allen hier beschriebenen Personen ergeht es in den verschiedenen Duett- und Ensembleszenen wie Verdis Violetta. Sie entfalten mehr oder weniger ein großes Spektrum an menschlichen Empfindungen, können jedoch nichts an ihrem Scheitern ändern. Der Besucher des DON CARLOS erfährt von den Gefühlen einer Elisabetta, eines Rodrigo oder des Don Carlos im Kampf um die Freiheit; ihre Niederlage oder gar körperliche Vernichtung muss ihm als Sieg der im Kompromiss von Staat und Kirche besiegelten Herrschaftsstrukturen erscheinen. Diesmal werden die Exponenten der gesellschaftlichen Herrschaftsstrukturen jedoch nicht versöhnlich, keine tödliche Krankheit sorgt für das Ende der Protagonisten. Auch fehlt im DON CARLOS die wunderbare musikalische Synthese, durch welche die exponierten Gegensätze gelöst und verklärt werden. Wenngleich DON CARLOS pessimistischer endet als LA TRAVIATA, ist es doch kein Ende in Resignation. Der Grund hierfür ist allein in der Musik zu suchen:

Vor dem Hintergrund bedrückender historischer Parallelen der politischen Situation um 1866/67 in Europa komponierte Verdi mit dem DON CARLOS wieder eine eindeutig patriotisch-politische Oper. Durch seine entwickelte musikdramatischen Ästhetik kann Verdi- beispielsweise in den Duetten Elisabetta-Don Carlos (I, 4) oder Rodrigo-Don Carlos (IV, 2) - bedenkenlos traditionelle Kompositionsprinzipien oder statische Massenszenen (Autodafé; III, 2) aus dem Frühwerk einsetzen, ohne der musikdramatischen Gesamtanlage dadurch zu schaden. Die musikalische Ebene beschränkt sich nicht darauf, die Texte abwechslungsreich zu gestalten, zu untermalen und zu kommentieren, da der musikdramatische Gesamtverlauf des DON CARLOS ebenso durchkomponiert ist wie die einzelnen Szenen und Ensembles. Was weiter oben am Beispiel des Duetts „Filippo - Il Grande Inquisitore" sozusagen im Modell gezeigt wurde, gilt für die gesamte Oper. Hierzu Ulrich Schreiber:

> „Der [...] Anlage der Großform [...] entspricht eine eigenständige Technik der Motivverarbeitung. Sie geht über seine [Verdis] früher praktizierten Verfahren insofern hinaus, als die einzelnen Motive schon bei ihrem jeweils

ersten Erscheinen einen Ansatz zur Durchführungstechnik zeigen, ohne die Omnipräsenz der Wagnerschen Leitmotive zu gewinnen. [...] Diese Tendenz, den Riesenbau des Werks durch eine rein musikalische Organisation zusammenzuhalten, lässt sich auch im Aufbau einzelner Szenen nachweisen."[46]

Worin liegt nun der Sinn einer solchen ästhetischen Konzeption im Hinblick auf die Interpretation der Oper? Am Beispiel von LA TRAVIATA wurde die musikdramatische Anlage mit der Dialektik eines Sonatensatzes verglichen. Die exponierten Gegensätze werden verarbeitet und einer Lösung zugeführt. Anders hier: Auf Verdis DON CARLOS würde eher das Bild einer Durchführung mit gigantischen Ausmaßen zutreffen. Eine nachvollziehbare Synthese der Gegensätze findet - was die Interpretation erschwert - weder im Bereich der Handlung noch innerhalb der Musik statt. Nur die musikalische Organisation - eine große Durchführung mit vielen kleinen Durchführungen - schafft inneren Zusammenhalt. Dass gerade darin der Geist eines „geschichtsphilosophisch konzipierten Befreiungsdramas" (Metscher) ruht, kann vielleicht der Vergleich mit der barocken Fugenkomposition deutlich machen.

Gerade die Polyphonie der Fuge korrespondiert in gewisser Weise mit den zahlreichen Einzelschicksalen des DON CARLOS. Die einzelnen Stimmen agieren selbstständig, wenngleich immer wieder gegenseitige Berührungen mit unterschiedlichem Motivmaterial erfolgen. Anders als die „coagmentatio" in einer barocken Fugenkomposition liefert Verdis DON CARLOS keine Synthese. Die Protagonisten der Oper erreichen kein von der Durchführung abgesetztes, positiv bestimmtes Ziel - im Gegenteil. Erst aus dem hinter den Kompositionen liegenden geistigen Gehalt erschließt sich der Sinn dieser großformalen Parallelisierung: Mit Blick auf die wohl bekannteste Fugensammlung, das „Wohltemperierte Klavier" von Johann Sebastian Bach, schreibt Albert Schweitzer (1875-1965):

„Freude, Schmerz, Weinen, Klagen, Lachen: alles tönt einem daraus entgegen, aber so, dass man durch die Töne, die solches ausdrücken, aus der Welt der Unruhe zur Welt des Friedens einhergeht und die Wirklichkeit sieht. [...] Wer diese wunderbare Beruhigung einmal mitempfunden hat, hat den rätselhaften Geist, der hier seine Weltanschauung in der Geheimnissprache der Töne preisgibt, verstanden und dankt ihm darum, wie man den einzig großen Geistern dankt, denen es gegeben ist, Menschen mit dem Leben zu versöhnen und zum Frieden zu bringen."[47]

---

[46] Schreiber, U., Die Kunst der Oper, Bd.2, a.a.O., S. 650f

[47] Schweitzer, A., Johann Sebastian Bach. Wiesbaden 1960 (Leipzig 1908), S. 295f

Und in Schillers „ästhetischer Erziehung" heißt es:

> „Es ist im eigentlichsten Sinn des Wortes die Idee seiner Menschheit, mithin ein Unendliches, dem er sich im Laufe der Zeit immer mehr nähern kann, aber ohne es jemals zu erreichen. [...] Er soll sich eine Welt gegenüber stellen, weil er Person ist, und soll Person sein, weil ihm eine Welt gegenüber steht. Er soll empfinden, weil er sich bewusst ist, und soll sich bewusst sein, weil er empfindet. [...] Gäbe es aber Fälle, wo er diese doppelte Erfahrung zugleich machte, [...] so hätte er in diesen Fällen eine vollständige Anschauung seiner Menschheit."[48]

Schillers geschichtsphilosophische Dramen entwickeln sich vor den Bezugspunkten Tragik und Ethik. Neben der moralischen Legitimation seiner Protagonisten im Kampf um ein Reich der Freiheit stehen gleichermaßen Leiden, Scheitern und schließlich die physische Vernichtung durch herrschende Mächte. Schiller wusste nur zu genau, dass es schlechterdings unmöglich sein würde, den in der „ästhetischen Erziehung" erhobenen Anspruch im Drama einzulösen, ohne die Möglichkeiten des Genres zu überdehnen. Es bleibt am Ende bei der Idee und der Hoffnung auf eine bessere Zukunft.

Auch Verdis DON CARLOS liegt dieselbe Polarität zugrunde. Mit absoluter Berechtigung ist insofern von einem kongenialen dramatischen Werk zu sprechen. Dennoch tritt mit der Musik noch eine weitere Dimension hinzu, über die Schillers Dichtung eben nicht verfügt und deren herausragende Eigenschaft gerade darin besteht, innere Gefühlsvorgänge tiefer auszuloten als das gesprochene Wort.

Da die Entwicklung menschlicher Autonomie, im Sinne Immanuels Kants und im Sinne der skizzierten Schiller-Konzeption, immer ein innerer Vorgang ist, steht Verdis DON CARLOS der „ästhetischen Theorie" einfach näher als Schillers eigenes Werk. Tatsächlich birgt die musikalische Dimension prinzipiell eben schon das, was Schiller mit „Anschauung der Schönheit" und „Anschauung der Menschheit„ beschrieben hat. Auch bei Verdi bleibt am Ende nur die Hoffnung. Allein die Wahrnehmung der Vorgänge ist eine andere, denn Verdis Musik trägt näher an das Unendliche heran und birgt damit ein stärkeres Moment des Friedens und der Ruhe.

Es muss natürlich dahingestellt bleiben, ob Verdi solche Zusammenhänge überhaupt wird reflektiert haben. Eigentlich ist kaum davon auszugehen. Am 9. Januar 1871, also nur wenige Jahre nach dem DON CARLOS schrieb er im Rückblick über seinen einstigen Lehrer in Mailand:

---

[48] Schiller, F., Ästhetische Erziehung, a.a.O., S. 56

„ [...] in den drei Jahren, die ich mit ihm zusammen war, schrieb ich nichts anderes als Kanons und Fugen, Fugen und Kanons in allen möglichen Spielarten. Niemand hat mich die Instrumentierung gelehrt und wie man mit dramatischer Musik umgeht. – So war Lavigna."[49]

Insofern ist auch der merkwürdige Schluss der Oper zu entschuldigen: Während Schillers dramatisches Gedicht damit endet, dass König Phillip seinen Sohn an den Großinquisitor übergibt („Kardinal! Ich habe das Meinige getan. Tun sie das Ihre.") (V,11) erscheint im Finale der Oper ein geheimnisvoller Mönch – der verstorbene Karl V. –, um vor den Augen seines erschrockenen Sohnes den Enkel in die Dunkelheit der kaiserlichen Grabkapelle zu ziehen. Dennoch: Dass die Gleichzeitigkeit von Versöhnung und körperlicher Vernichtung der Menschen, die für ethisch-moralische Prinzipien eintreten, bei Verdi dennoch funktioniert, ist Programm und Auftrag der Ästhetik der Befreiung.

[49] Verdi nach Weaver, W., Verdi - Eine Dokumentation, S. 144

10. Schlussbemerkungen

Am Anfang dieser Arbeit wurde festgestellt, dass noch keine Untersuchung zu Leben und Werk Giuseppe Verdis vorliegt, die dem Charakter seines 19. Jahrhunderts als einer Epoche tiefgreifenden Wandels und greller Widersprüche Rechnung trägt. Eine mögliche Erklärung mag in der zuweilen unbefriedigenden Quellenlage liegen, die manche Studien – gerade im Hinblick auf Verdis Partizipation am Risorgimento – offenbar zu einer Überdehnung der Fakten ermuntert. Der Zweck einer Instrumentalisierung Verdis – nicht nur im Kontext der italienischen Nationenbildung, sondern auch im Hinblick auf barbarische und menschenverachtende Zwecke – kann dabei eine Rolle spielen. Nicht uninteressant ist, dass nicht Verdis Biographie – hier mag eben die unsichere Quellenlage eine Rolle spielen -, sondern seine Musik sich einer Indienstnahme versperrt; Franz Werfel erklärt dies auch aus einem inneren Zusammenhalt mit den freiheitlichen Ideen des 19. Jahrhunderts. Das Engagement Toscaninis, Buschs und Werfels muss hier ebenso genannt werden.

In jüngeren Studien wird allerdings nicht nur die inhaltliche Überdehnung des Themas „Verdi und das Risorgimento" festgestellt, sondern der Einwand erhoben, dass ein solcher Zusammenhang gar nicht mehr herstellbar sei. Zu viele Widersprüche fänden sich in seiner Biographie, zudem gäbe es keine konkreten Hinweise auf politische Kundgebungen italienischer Patrioten während der Aufführung seiner Opern. Selbst seriös recherchierende Verdi-Autoren geraten in ihren Darstellungen der Risorgimento-Thematik in Widersprüche, denen sie sich nur entziehen können, wenn sie die Ansprüche gegenüber den gesellschaftspolitischen Momenten in Leben und Werk Verdis deutlich reduzierten oder – in einem Fall– ganz aufgaben.

In dieser Arbeit wurden der Auseinandersetzung mit Leben und Werk Verdis fünf strukturelle Bereiche – Lebensweise (2x), Politik, Kunst, Ökonomie und Philosophie – zugrundegelegt. Alle diese Bereiche werden dadurch definiert, dass in ihnen revolutionäre Umbrüche stattfinden, denen auf den Aspekt der Befreiung zielende biographische und musikalische Handlungsmomente zugrunde liegen.

Dieser Ansatz hat sich als tragfähig erwiesen und zu interessanten Ergebnissen geführt. Zwischen verschiedenen Themen und Fragestellungen wurden gemeinsame Bezugspunkte in der Vorstellung der Befreiung des menschlichen Individuums evident. Damit ergaben sich komplexe und vielschichtige Verbindungen: beispielsweise zwischen der Oper LA TRAVIATA und den persönlichen Problemen Giuseppe Verdis mit den bürgerlichen Moralvorstellungen seiner Zeitgenossen.

Es wurde deutlich, dass die Befreiungshandlung nicht aus einem einfachen Zusammenhang von Biographie und Sujetwahl zu fassen ist, sondern durch eine der Musik innewohnende Form-Inhalt-Dialektik hervorgebracht wird. Die wohl wichtigste Voraussetzung hierfür bildet MACBETH. Mit dieser Oper realisiert Verdi erstmals eine Ästhetik, deren musikdramatische Sprache auf die Freisetzung des Individuums abzielt. Die Fortschrittslogik wird evident: In LA TRAVIATA wird die Form-Inhalt-Dialektik nun zur Grundlage einer gesamten Oper; was die gesellschaftlichen Gegensätze auf der inhaltlichen Ebene dem Individuum verweigern, leistet die musikalische Synthese: Violettas Befreiung.

Die politische Lage Mitte der 1860er Jahre mag eine Rolle gespielt haben, dass Verdi diesen Ansatz modifizierte: DON CARLOS wird geradezu zum geschichtsphilosophischen Unternehmen. Am Beispiel unterschiedlicher und in mancher Hinsicht vielleicht archetypischer Charaktere erkundet Verdi hier Perspektiven möglicher Befreiung. Nicht anders als Violetta scheitert auch die Gemeinschaft gleichberechtigter Helden an den zeitlichen Umständen, ungleich pessimistischer verweigert Verdis Musik diesmal die Erlösung. Dennoch findet sich ein bedeutsamer Unterschied zur Textebene, der den Rang der Oper DON CARLOS begründet: Anders als die inhaltliche Ebene lässt die Musik keinen Zweifel aufkommen, welcher Weltgeist und welcher freiheitliche Anspruch hinter ihr wirkt. Viel zu erdrückend sind hier die äußeren Rahmenbedingungen, als dass eine musikalische Erlösung – wie im Falle der Violetta – überhaupt einen Sinn ergeben würde. Hier würde sie deplaziert und unorganisch wirken. Dass sich die dem DON CARLOS zugrundeliegende Form-Inhalt-Dialektik einer äußeren Fasslichkeit entzieht, ist nur die logische Konsequenz totalitärer Gewaltzusammenhänge und verweist umso stärker auf innere Vorgänge. Es wurde gezeigt, dass Verdis Musik ungeachtet des erdrückenden historischen Szenarios ganz im Sinne der Schillerschen Forderungen einen wirkungsmächtigen Beitrag zur Sicherstellung des moralisch-freiheitlichen Anspruchs der dort agierenden Individuen leistet.

Auch ein musikdramatisch so hochkomplexes Werk wie DON CARLOS gründet damit in keinem anderen Zusammenhang als Verdis frühe patriotische Opern. Hier wie dort wird der gleiche Anspruch vertreten. Zwar sind Werke wie NABUCCO, I LOMBARDI oder ATTILA in ihrer musikalischen Sprache schnell durchschaubar. Vor dem Hintergrund der gesellschaftspolitischen Entwicklung der 1840er Jahre waren die populären Töne geboten und erzielten, wie in dieser Arbeit belegt werden konnte, durchaus ihren Effekt in der Bevölkerung. Falsch wäre jedoch die Annahme, dass Verdi ein erfolgreiches Rezept

– dem politischen Wunsch der Bevölkerung durch kollektive Befreiungshandlungen Vorschub zu leisten – ausschlachtete. Jede der frühen Opern verfügt über eine unverwechselbare künstlerische Physiognomie. Schon mit ATTILA muss Verdi jedoch gespürt haben, dass dieser Anspruch so nicht mehr zu halten war. Verdis Risorgimento-Ästhetik hatte sich lange vor dem tatsächlichen Debakel der 1848er-Kampagne erledigt. An nicht wenigen Stellen wurde deutlich, dass Entscheidungen und Äußerungen Verdis kaum als Belastungsmaterial gegen idealisierte Entwürfe politischen Engagements und im Sinne politischer Korrektheit zu gebrauchen sind. Vielmehr gehören sie zu dem gleichen ideengeschichtlichen Überbau wie die patriotische Ästhetik und müssen – beispielsweise im Hinblick auf die Durchsetzung finanzieller Interessen gegenüber Verlegern und Impresari – als genuine Befreiungshandlungen angesehen werden.

Die hier vorgelegte Neudeutung Verdis liefert im Ergebnis nicht nur eine politische, sondern zugleich eine menschliche Rehabilitierung Verdis. Ebenso wenig wie die Protagonisten seiner Opern, die schon in den mittleren Werken keine glänzenden Helden mehr sind, sondern Personen mit Schwächen und Fehlern, war auch Verdi kein Übermensch und muss als das gesehen werden, was er war und was er durch sein Œuvre einfordert. Insofern ist die Verdi-Biographie aufgerufen, sich an denselben menschlichen Maßstäben wie die Ästhetik dieses Komponisten zu orientieren, denn wie seine Protagonisten musste auch Verdi sich mit den gesellschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen seines Jahrhunderts auseinandersetzen und immer wieder temporäre und zuweilen eben auch unbefriedigende Lösungsstrategien entwickeln.

Eine Reihe von Schwierigkeiten in der Interpretation von Leben und Werk Verdis konnten durch den dieser Arbeit zugrundeliegenden Ansatz gelöst werden. Nicht nur der Diskussion um die mögliche Beteiligung Verdis am italienischen Freiheitskampf dürfte mit den vorgelegten Ergebnisse die Schärfe genommen sein, sondern auch das Verhältnis der verschiedenen Kompositionsphasen ließ sich über das Befreiungsthema in einen ideengeschichtlichen Zusammenhang bringen. Dieser erschließt sich jedoch nicht über einen vordergründigen und losen inhaltlichen Zusammenhang – etwa im Sinne der verbindenden Risorgimento-Themen George Martins –, sondern allein über eine hochkomplexe Form-Inhalt-Dialektik, was die Analysen von MACBETH, LA TRAVIATA und DON CARLOS zeigen. Wie von Franz Werfel richtig vorhergesehen, erübrigt sich damit auch der Diskurs um Verdi und Wagner – jedenfalls unter nationalen Vorzeichen. Dass die Kategorie der Befreiung auch in Wagners Œuvre eine gewichtige Rolle spielt, wurde in diesem Zusammenhang angesprochen.

Nicht zuletzt möchten die hier vorgelegten Ergebnissen zu einer ‚Ästhetik der Befreiung' beitragen. In den ‚Pariser Meditationen' hat Metscher 1992 die universale Geltung der Befreiungsthematik anhand zahlreicher Analysen nachgewiesen. Dennoch kann dieses Konzept kaum als abgeschlossen gelten, zumal im Bereich musikalischer Gattungen mit Beethovens Sinfonien und seiner Oper FIDELIO, der Betrachtung von Mozarts und - mit dieser Arbeit - nunmehr auch Verdis Opern erst einige größere Flächen im 19. Jahrhundert ausgefüllt sind. Die Betrachtung Richard Wagners steht genauso aus wie eine Analyse der russischen Opernkomponisten Michail Glinka (1804-1857) oder Modest Mussorgski (1839-1881); beider Ansatz weist starke Parallelen zu Verdi auf. Zu einer ‚Ästhetik der Befreiung' gehören aber auch Liederzyklen wie Franz Schuberts (1797-1828) WINTERREISE oder die 1902 von Gustav Mahler (1860-1911) vertonten Rückertschen KINDERTOTENLIEDER, denen vermutlich ein starkes, aber auch eigentümliches Befreiungsmoment innewohnt. Kaum weniger umfangreich erscheint die Aufgabe für das 20. Jahrhundert - allein im Musiktheater wären Werke wie Kurt Weills DREIGROSCHENOPER (Berlin 1928), Wolfgang Rihms (geb. 1952) EROBERUNG VON MEXIKO (Hamburg 1992) oder Udo Zimmermanns (geb. 1943) WEISSE ROSE (Hamburg 1986) heranzuziehen.

Ganz besondere Aufmerksamkeit verdienen im Zusammenhang einer ‚Ästhetik der Befreiung" eine Reihe von Werken, die während der Barbarei des Nationalsozialismus unter den Bedingungen der Internierung komponiert und/oder aufgeführt wurden. Der Franzose Olivier Messiaen (1908-1992) schrieb während seiner Zeit in einem deutschen Kriegsgefangenenlager das QUARTETT FÜR DAS ENDE DER ZEIT (QUATUOR POUR LA FIN DU TEMPS, Görlitz 1941); die schon 1938 komponierte und schließlich 1943 in Theresienstadt uraufgeführte Kinderoper BRUNDIBÁR des tschechischen Komponisten Hans Krása (1899-1944) ist in diesem Zusammenhang ebenso zu nennen wie beispielsweise Victor Ullmanns (1898-1944) KAISER VON ATLANTIS, das nach der Generalprobe von der SS verboten wurde. Ullmann notierte während seiner Haft in Theresienstadt (Terezín):

> Hier, wo man auch im täglichen Leben den Stoff durch die Form zu überwinden hat, hier ist die wahre Meisterschule, wenn man mit Schiller das Geheimnis darin sieht: den Stoff durch die Form zu vertilgen [...]. Zu betonen ist nur, dass ich in meiner musikalischen Arbeit durch Theresienstadt gefördert und nicht etwa gehemmt worden bin, dass wir bloß klagend an Babylons Flüssen saßen und unser Kulturwille unserem Lebenswillen adäquat war.[1]

[1] zit. nach: Harenberg Opernführer, Artikel: Ullmann

Angesichts der katastrophalen äußeren Bedingungen (selbst im „Vorzeigelager" Theresienstadt) mag der hochprofessionelle Anspruch an die künstlerische Qualität der Aufführungen heute befremdlich wirken. Zuweilen kam es deshalb sogar zu Meinungsverschiedenheiten - beispielsweise wegen unangemessener Besetzungen von Mozarts ZAUBERFLÖTE.[2] Letztlich dokumentiert aber all dies nur den hohen Stellenwert, dem der „Kulturwille" (Ullmann) an der „Grenze des Lebens" (Kuna) beizumessen ist.[3]

Welche Wege zukünftige Forschungsbeiträge zu einer ‚Ästhetik der Befreiung' im Einzelnen einschlagen werden, ist hier nicht abzuschätzen. Schon die Auseinandersetzung mit der Kultur der kolonialen Befreiungsbewegungen des 19. und 20. Jahrhunderts birgt ein ungeheures Feld, dessen Bearbeitung kaum weniger dringlich erscheint als die Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit. Allein die Zielvorgabe, die praktische Ausgestaltung der Idee der Befreiung in einem umfassenden geschichtlichen, kulturellen und politischen Sinn, ist klar definiert.

Allerdings ist auch für Giuseppe Verdi festzustellen, dass das Projekt einer ‚Ästhetik der Befreiung' keineswegs als abgeschlossen gelten kann. Der abschließende Ausblick auf noch mögliche und ergiebige Themenschwerpunkte möchte ausdrücklich zur weiteren Bearbeitung ermuntern. Ein erster Bereich betrifft Verdis REQUIEM (Mailand 1874). Mit der 1874 in Mailand uraufgeführten Totenmesse – Anlass war der erste Todestag des Dichters Alessandro Manzoni – sowie den späten QUATTRO PEZZI SACRI (Paris 1898)[4] ist Verdis Beitrag an geistlicher Musik vergleichsweise bescheiden ausgefallen und wurde daher in dieser Arbeit vernachlässigt. Welche Bedeutung aber gerade dem REQUIEM innerhalb einer ‚Ästhetik der Befreiung' zukommt, offenbart im Grunde erst die spätere Rezeptionsgeschichte dieses

---

[2] Vgl. Kunan, Milan, Musik an der Grenze des Lebens. Frankfurt a.M. 1993, S. 187

[3] Im Winter 1942 produzierte ein tschechisches Opernensemble Bedřich Smetanas (1824-1884) PRODANÁ NEVEŠTA (VERKAUFTE BRAUT) und im folgenden Sommer 1943, ebenfalls von Smetana, die Oper HUBIČKA (DER KUSS). Milan Kunas Bemerkungen zu diesen Lageraufführungen erinnern auch an die Umstände, unter denen Verdis Frühwerk aufgeführt wurde: „DER KUSS ist eine der tschechischen Opern, in denen der Nationalcharakter am schönsten zum Ausdruck kommt. [...] Die Bedeutung dieser Auswahl darf man nicht übersehen. Sie bestätigt einmal mehr, wie sehr die tschechischen Juden Smetanas Musik verehrt, geliebt und sich ihr gewidmet haben. [...] DER KUSS war nicht weniger als DIE VERKAUFTE BRAUT eine symbolische Liebeserklärung an die Heimat. Mit ihren scharf umrissenen Charakteren verrät die Oper viel über die Seele der Tschechen." ebd., S. 185

[4] UA in Abwesenheit des Komponisten.

Werkes. Zwischen Spätsommer 1943 und Frühsommer 1944 war das REQUIEM mehrfach von Häftlingen des Konzentrationslagers Theresienstadt aufgeführt worden. Schon die Tatsache, dass die Chorpartie in dem vergleichsweise kurzen Zeitraum insgesamt dreimal mit völlig neuen Sängerinnen und Sängern einstudiert wurde, vermittelt einen erschreckenden Eindruck von den katastrophalen Zuständen.[5]

Dass Verdis REQUIEM von einem Zeitzeugen als „größte künstlerische Tat, die bisher in Theresienstadt geboren und geboten wurde"[6], bezeichnet wird, täuscht leicht über die unzureichende Quellenlage hinweg - schon wegen der wenigen Überlebenden. So ist schon das genaue Datum der Premiere ebenso wenig bekannt wie die solistische Besetzung während der verschiedenen Einstudierungen.[7] Auch kann nur vermutet werden, welches Kalkül den tschechischen Dirigenten Rafael Schächter (1905-1944) dazu bewogen hatte, Verdis lateinische Messe einzustudieren. Da in dem „Vorzeigelager" Theresienstadt noch Werke der jüdischen Kulturtradition aufgeführt werden durften, wurde die Entscheidung Schächters, der ebenfalls dem jüdischen Glauben angehörte, von vielen intellektuellen Juden missbilligt.[8] Mit einiger Berechtigung vermutet Milan Kuna hier ein umfassendes Bekenntnis Schächters zur Humanität:

> „Um wieviel höher standen, menschlich und ethisch, die Theresienstädter Juden, die in einem lateinischen Requiem von Tod und Erlösung, von Trost und Auferstehung sangen, als jene ‚Christen', die durch ihre hochmütige Selbsterhöhung, ihre Selbstsucht und bestialische Grausamkeit die Hölle auf Erden gebracht und alle moralischen Prinzipien über Bord geworfen hatten."[9]

Bereits die emotionale Wirkung des lateinischen Textes auf Ausführende und Zuhörer in der großen Turnhalle der ehemaligen Theresienstädter Schule ist heute kaum zu überschätzen. Die Analogie markanter Stellen wie „Dies irae, dies illa" (Tag des Zornes, Tag der Klage), „Lux aeterna luceat eis" (Das ewige Licht leuchte ihnen) und „Libera me" (Befreie mich) zur Situation im Lager ist offenkundig und bedarf keiner näheren Begründung.[10] Andererseits erklären die bisher getroffenen Aussagen eben noch nicht den Unterschied zu einem anderen REQUIEM. Warum wählte Schächter in der gut sortier-

---

[5] Vgl. Berman, Karel, Erinnerungen, in: Theresienstadt. Wien 1968, S. 256; zit. nach Kuna, M., a.a.O., S. 198

[6] Kurt Otto Singer nach Kuna, S. 202

[7] Vgl. Kuna, M., a.a.O., S. 197 u. S. 203

[8] Vgl. ebd.

[9] Ebd., S. 197

[10] Vgl. Newsletter-Theresienstadt Martyrs Remembrance Association, No. 40, January 1994, p. 4

ten Lagerbibliothek keine andere bekannte Vertonung – beispielsweise durch Mozart, Cherubini oder Berlioz? Vollzieht sich in Verdis REQUIEM vielleicht auch eine Befreiungshandlung aus dem Geist der Musik? Überwindet hier – im Unterschied zu anderen Vertonungen - die Form den Stoff? Eine Untersuchung der Wirkungsmechanismen hat durchaus gute Ansatzpunkte: So heben viele Kommentatoren den Widerspruch zwischen dem feierlichen Ton der lateinischen Liturgie und der zuweilen sorglosen und heiter-unbeschwerten Musik Verdis hervor.[11] Nicht nur solche offensichtlichen Parallelen zum Opernwerk[12] – beispielweise über die in dieser Arbeit analysierten Todesszenen -, sondern auch die zeitliche Nähe der Totenmesse (1874) zum DON CARLOS (1867) lassen den Anschluss an die in dieser Arbeit vorgelegten Ergebnisse zu.

Dass Verdis FALSTAFF ein gewaltiges Befreiungspotential birgt, ist im achten Kapitel durch die Aussage, es handele sich um die demokratische Wiedergeburt des DON GIOVANNI, bereits angeklungen. Erst eine eingehende Untersuchung dieser letzten komischen Oper könnte das Thema ‚Giuseppe Verdi und die Ästhetik der Befreiung' wirklich zu einem Abschluss bringen. Eine Reihe von Gründen sprechen dafür: Als lebensgeschichtliches Moment wird eine große Rolle spielen, dass Verdi am Beginn seiner Karriere mit einer Opera buffa UN GIORNO DI REGNO beim Mailänder Publikum durchgefallen war. [13] Ohne Rücksicht auf die familiäre Katastrophe im Hause Verdi hatte der Impresario rigoros auf die Erfüllung des Vertrages gedrängt. Rund fünfzig Jahre mussten vergehen, bis Verdi „zum Zeitvertreib, ohne genaue Absichten"[14] wieder ein komisches Sujet komponieren konnte– möglicherweise auch, um sich endgültig von einer traumatischen Erinnerung zu lösen.

Auch die Gattungsgeschichte der Komödie legt es nahe, für die Opera buffa einen Zusammenhang mit der ‚Ästhetik der Befreiung' herzustellen. Northrop Frye erläutert dies in seiner Komödientheorie:

> „Zum ersten geht die Bewegung der Komödie gewöhnlich von einem Gesellschaftstypus zu einem anderen hin. Zu Anfang des Stückes üben die dem

---

[11] Eine umfassende Darstellung der Kritik am REQUIEM – beispielsweise durch Eduard Hanslick oder Dyneley Hussey - findet sich bei David Rosen (Verdi Requiem. Cambridge 1995)

[12] Beispielsweise war das spätere Lacrymosa im REQUIEM von Verdi ursprünglich für den DON CARLOS komponiert worden. Vgl. Schreiber, U., Verdis schillerndes Opernphantom, in: Bermbach, U. [Hrsg.], Verdi-Theater, a.a.O., S. 101

[13] Vgl. Kapitel 4

[14] Verdi am 1. Januar 1891 an Giulio Ricordi; zit. nach Werfel, F., [Hrsg.], Giuseppe Verdi: Biefe. Wien 1926

> Helden im Wege stehenden Figuren die Macht aus; das Publikum erkennt sie als Usurpatoren. Am Schluß hingegen lässt dasselbe Ereignis, das Helden und Heldin zusammenbringt, um den Helden herum eine neue Gesellschaft sich herauskristallisieren [...]."[15]

Das hier im dritten Kapitel zitierte Bonmot Heinrich Heines über die subversive Dimension der Opera buffa ist somit durchaus ernst zu nehmen. Auch die von Verdis Librettisten, Arrigo Boito, entwickelten hochkomplexen Konfliktebenen in FALSTAFF, die sich um bürgerliche Moral, aristokratische Dekadenz, Liebe und Eifersucht, sexuelle Macht und patriarchische Gewalt drehen, knüpfen in direkter Linie an die Opern Mozarts oder Rossinis an. Ganz im Sinne der oben genannten Theorie vollzieht FALSTAFF – mehr noch als Shakespeares Text - eine Bewegung in Richtung auf eine neue, pragmatisch freie Gesellschaft – dennoch ist dies kein linearer Vorgang und die Befreiungshandlung kein expliziter, sondern eher ein impliziter Sinn der Opernhandlung.

Das komische Spiel der Protagonisten bleibt als Abbild realer Verhältnisse immer zugleich auch tragisch. Als Gefangene der verschiedenen Konfliktebenen ist es den verschiedenen Figuren unmöglich, ihre eigentliche Rolle als Menschen wahrzunehmen. Ungeachtet ihrer klassenspezifischen Zugehörigkeit bleiben sie sich selbst fremd, da ihr Egoismus keine Solidarität zulässt.

Allein das liebende Paar Nannetta und Fenton bildet hierzu ein Gegengewicht und rettet die Utopie einer besseren Welt vor dem Treiben der Erwachsenen. Erst die weitere Steigerung und absurde Überzeichnung dieser Vorgänge – auf der Bühne entsteht der Eindruck von einem totalen Irrenhaus -, evoziert die Notwendigkeit zur Überwindung und Ablösung einer Gesellschaft, in der sich die Forderung nach einer Befreiung des Individuums ad absurdum geführt hat. Nur noch äußerliche Attribute verdeutlichen die gesellschaftliche Zugehörigkeit, im Inneren dominiert bereits ausschließlich der Gegensatz der Individuen. Der kategorische Anspruch auf Überwindung dieses Zustandes trägt FALSTAFF nicht weniger weit in die Zukunft wie sein revolutionäres Wort-Ton-Verhältnis, das der Musikwissenschaft noch immer Fragen aufgibt.

Im Grunde sind auch im FALSTAFF die antagonistischen Kräfte von Tragik und Komik, Sorglosigkeit und Strenge, Heiterkeit und Tod auszumachen, die das revolutionäre Potential dieser letzten Verdi-Oper begründen. Mit Blick auf den markanten Schluss – eine gewaltige Fuge aller Sängerinnen und Sänger nebst dem Chor über den

---

[15] Frye, N., Analyse der Literaturkritik, in: Sprache und Literatur. Bd. 15. Stuttgart 1964, S. 165f

Worten „Tutto nel mondo è burla" (Alles in der Welt ist Posse) - konstatiert Dietmar Holland in seinem großen FALSTAFF-Essay:

> „Was übrig bleibt, ist die Einsicht, daß die Welt nicht in Ordnung ist, denn die Genarrten sind auch Verletzte, der Spaß hat auch seine bösen Seiten. [...] Die hermetische Kunstwelt des ‚Falstaff' [...] gipfelt in dieser Fuge als ausdrückliche Demonstration des Kunstcharakters, Boitos letzte Homage an Shakespeares Welttheater, von dem Goethe sagte, es drehe sich um den geheimen Punkt, den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt habe, in dem das Eigentümliche unseres Ichs, die prätendierte Freiheit unseres Willens, mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstoße."[16]

[16] Holland, D., Die Welt ist ein Irrenhaus oder: Die Obertöne Shakespeares, in: FALSTAFF Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek b. Hamburg 1986, S. 31

Literaturverzeichnis

Abbiati, Franco, Giuseppe Verdi, 4 voll. Milano 1959

Abbiati, Franco, Gli anni del Ballo in maschera (Die Jahre des Maskenball), in: Bollettino dell'Istituto di studi verdiani, vol. 1, no. 2. Parma 1960

Abels, Norbert, Franz Werfel. Reinbek b. Hamburg 1990

Abert, Anna Amalie, Verdi-Wagner. Rom 1969

Abert, Anna Amalie, Die Geschichte der Oper. Kassel, Stuttgart, Weimar 1994

Adorno, Theodor W., Philosophie der Neuen Musik, 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1958

Adorno, Theodor W., Die gegängelte Musik, in: Adorno, T.W., Dissonanzen, Musik in der verwalteten Welt, Gesammelte Schriften, Bd. 14. Frankfurt 1973

Aimi, Amos/Copelli, Aldo, Giuseppe Verdi deputato di Borgo S. Donnino (Giuseppe Verdi, Abgeordneter von Borgo S. Donnino). Parma 1988

Albarosa, Nino, Amilcare Ponchielli, capomusica a Piacenza e Cremona (Amilcare Ponchielli, Kapellmeister in Piacenza und Cremona). Casalmorano 1984

Alberti, Annibale, Verdi intimo: Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene, 1861-1886 (Verdi intimo: Giuseppe Verdis Briefwechsel mit dem Grafen Opprandino Arrivabene). Verona 1931

Allroggen, Gerhard, Opernreform und Publizistik in Paris, in: Funkkolleg Musikgeschichte, Studienbegleitbrief 6. Tübingen 1987

Anesa, Marino, Musica in piazza, Contribuiti per una storia delle bande bergamasche (Platzkonzerte, Beiträge zu einer Geschichte der bergamensischen Musikkapellen) , Biblioteca Civica "Angelo Mai". Bergamo 1988

Auhagen, Wolfgang, Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a.M. 1983

Baldacci, Luigi, Nel centenario di Giuseppe B. Niccolini (Zum [zwei]hundertsten Jahrestag von Giuseppe B. Niccolini), in: La Rassegna della letteratura italiana, 1/1962

Baldini, Gabriele, Abitare la battaglia: la storia di Giuseppe Verdi (The story of Giuseppe Verdi), Milano 1970 (Cambridge 1980)

Balthazar, Scott L., The Primo Ottocento Duet and the Transformation of the Rossinian Code, in: The Journal of Musicology Research, 7/1989

Balthazar, Scott L., Analytic Context and Mediated Influences: The Rossinian "Convenienze" and Verdi's Middle and Late Duets, in: The Journal of Musicology Research, 10/1990

Beales, Derek, The Risorgimento and the Unification of Italy. London 1970

Behr, Michael, Musiktheater: Faszination, Wirkung, Funktion, in: Schaal, R. [Hrsg.], Veröffentlichungen zur Musikforschung, Bd. 6. Wilhelmshaven 1983

Bellaigue, Camille, Verdi. Milano 1913

Bermbach, Udo, Der Wahn des Gesamtkunstwerks, Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie. Frankfurt a.M. 1994

Bermbach, Udo [Hrsg.], Verdi Theater. Stuttgart 1997

Bermbach, Udo, Der gescheiterte Traum, Originalbeitrag zum Programmbuch LOHENGRIN der Hamburger Staatsoper, Spielzeit 1998/99

Bernstein, Leonard, (Musik: die offene Frage). (5.Aufl. München 1991)

Best, Otto F. [Hrsg.], Handbuch literarischer Fachbegriffe, 7. Aufl. Frankfurt a.M. 1979

Bie, Oskar, Die Oper. Berlin 1913 (Nachdruck: München 1988)

Böhning, Peter/Jung-Paarmann, Helga, Geschichte des Revolutionsbegriffs, in: Prokasky, H. [Hrsg.], Revolutionen. Paderborn 1992

Bracalini, Romano, Mazzini: Il sogno dell'Italia onesta (Mazzini: Der Traum von einem ehrlichen Italien). Milano 1994

Braunbehrens, Volkmar, Mozart in Wien. München 1988

Budden, Julian, Verdi (Verdi: Leben und Werk). London and Melbourne 1985 (Stuttgart 1987)

Budden, Julian, The Operas of Verdi (Le Opere di Verdi), 3 vols. London 1973-81 (Torino 1985-88), rev. edition: Oxford 1992

Burg, John N., Letters of Richard Wagner: the Burrell Collection (Richard Wagner, Briefe: die Sammlung Burrell). New York 1950 (Gütersloh 1950)

Busch, Fritz, Aus dem Leben eines Musikers. Frankfurt a.M. 1982

Busch, Hans, Verdi Briefe. Frankfurt a.M. 1979

Busch, Hans, Verdi - Boito. Briefwechsel. Berlin 1986

Cagli, Bruno, „ ... this poor beginner of a librettist", Piave in Rome, Letters to Ferretti, the genesis of ERNANI, in: Bollettino dell'Istituto di studi verdiani, ERNANI, No. 10. Parma 1989

Capra, Marco, Per una geografia di bande musicali e società filarmoniche nell'area medio-padana del XIX secolo (Eine Bestandsaufnahme der Musikkapellen und philharmonischen Gesellschaften im Bereich der mittleren Po-Ebene im 19. Jahrhundert), in "Bollettino del Museo del Risorgimento". Bologna 1997/98

Capra, Marco, L'Illuminazione sulla Scena Verdiana (Die Beleuchtung der Verdischen Szenerie), in: La realizzazionce scenica dello spettacolo verdiano (Die szenische Realisation einer Verdi Aufführung), Atti del congresso internazionale di studi Parma, settembre 1994. Parma 1996

Castellaneta, Carlo [a cura di (Hrsg.)], L'Opera completa di Hayez, Apparati critici e filologici di Sergio Coradeschi (Hayez' Gesamtwerk, mit einem kritischen und philologischen Apparat von Sergio Coradeschi). Milano 1971

Cavalli, Hercules, José Verdi, maestro de musica. Madrid 1867

Chotzinoff, Samuel, Arturo Toscanini: an intimate portrait, (Arturo Toscanini: ein intimes Porträt). New York 1956 (Wiesbaden 1956)

Christen, Norbert, Die Wandlungen einer Edelkurtisane, Von Marie Duplessis zu Violetta Valéry, Originalbeitrag zum Programmbuch LA TRAVIATA der Bayerischen Staatsoper, Spielzeit 1993/94

Chusid, Martin/Weaver, William [ed.], The Verdi Companion, London 1979

Clémeur, Marc, Eine neuentdeckte Quelle für das Libretto von Verdis Don Carlos, in: Melos/NZ 1977, 3. Jg., Heft 6

Conati, Marcello, Interviste e incontri con Verdi (Interviews and Encounters with Verdi). Milano 1980 (London 1984)

Cone, Edward T., The Old Man's Toys: Verdi's Last Operas, Perspectives USA, Bd.6, 1954; repr. in: Cone, E. T. , Music: A View from Delft. Chicago 1989

Copialettere, I Copialettere di Giuseppe Verdi (Die Briefabschriften Giuseppe Verdis) da Luzio, Alessandro/Cesari, Gaetano. Milano 1913

Csampai, Attila, Violetta Valéry - Leidensweg einer Kurtisane, in: LA TRAVIATA, Texte, Materialien, Kommentare, hrsg. von dems./Holland, D. Reinbek bei Hamburg 1983

Cusatelli, Giorgio, "Don Carlos" di Schiller tradotto da Andrea Maffei (Schillers "Don Carlos" in der Übersetzung von Andrea Maffei), in: Atti del II. Congresso Internazionale di Studi Verdiani. Parma 1971

Dahlhaus, Carl, Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Musikgeschichte. München und Salzburg 1983

Dahlhaus, Carl, Realismus in der Opera seria, in: LA TRAVIATA, hrsg. von Csampai, A./Holland, D. Reinbek b. Hamburg 1983

Dahlhaus, Carl, Die Musik des 18. Jahrhunderts, in: Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Laaber 1985 (Darmstadt 1997)

Dahlhaus, Carl, Die Musik des 19. Jahrhunderts, in: Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Wiesbaden/Laaber 1980 (Darmstadt 1997)

Dahlhaus, Carl, Was ist Musikgeschichte, in: Funkkolleg Musikgeschichte, Studienbegleitbrief 1, Weinheim und Basel 1987

Dauth, Ursula, Verdis Opern im Spiegel der Wiener Presse von 1843-1859, in: Hammerstein/Seidel [Hrsg.], Beiträge zur Musikforschung, Bd. 10. München u. Salzburg 1981

Demaldé, Giuseppe, Cenni biografici del Maestro Giuseppe Verdi (Biographical Sketch of Giuseppe Verdi). Unveröffentlichtes Manuskript, 1853. Englische Übersetzung v. Phillips-Matz, M.J.; Macchidani, E., in: Verdi Newsletter 1976/1, 1976/2, 1977/3

Dennis, David B., Beethoven in German Politics, 1870-1989. New Haven & London 1996

dtv-Atlas zur Musik, hrsg. von Michels, U., 2 Bde. 3. Aufl. München 1985

Dumas, Alexandre, À propos de la Dame aux camélias, in: LA TRAVIATA, hrsg. von Csampai, A./Holland, D. Reinbek b. Hamburg 1983

Ehrenberg, Victor, Aristophanes und das Volk von Athen. Eine Soziologie der Altattischen Komödie. Zürich 1968

Eisenberg, Nancy/Strayer, Janet, Empathy and its Development. Cambridge 1987

Engelhardt, Markus, Die Chöre in den frühen Opern Giuseppe Verdis. Tutzing 1988

Engelhardt, Markus, Verdi und andere. Un giorno di regno, Ernani, Attila, Il corsaro in Mehrfachvertonungen. Parma 1992

Engler, Günter, Verdis Anschauung vom Wesen der Oper. Ein Beitrag zur Frage völkischen Musikgefühls, Inaugural-Dissertation. Breslau 1938

Eösze, László, Wenn Verdi ein Tagebuch geführt hätte. Budapest 1990

Friedrich, Götz, „... obwohl es auf das Datum nicht ankommt", in: IL TROVATORE, Texte, Materialien, Kommentare, hrsg. von Csampai, A./Holland, D. Reinbek b. Hamburg 1986

Frye, Northrop, Anatomy of Criticism (Analyse der Literaturkritik). Princeton 1957 (Stuttgart 1964)

Gara, Eugenio, Il cammino dell'opera in un secolo d'interpretazioni (Die Entwicklung der Oper [EIN MASKENBALL] in einem Jahrhundert der Interpretation), in: Bollettino dell'Istituto di studi verdiani, vol. 1, n. 2. Parma 1960

Garibaldi, Franco T., Giuseppe Verdi: nella vita e nell´arte (Giuseppe Verdi: im Leben und in der Kunst). Firenze (Florenz) 1904

Garibaldi, Luigi A. [a cura di (Hrsg.)], Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi (Giuseppe Verdi in den Briefen Emanuele Muzios an Antonio Barezzi). Milano 1931

Gatti, Carlo, Verdi, 2 voll. Milano 1931

Geiss, Imanuel, Geschichte griffbereit. 6 Bde. 2. Aufl. Reinbek b. Hamburg 1984

Geiss, Imanuel, Geschichte im Überblick. Reinbek b. Hamburg 1986

Gerhartz, Leo Karl, Spiele, die Träume von Menschen nachhängen ... Das dramatische Vokabular des Verdischen Operntyps, in: Metzger/Riehn [Hrsg.], Musik Konzepte 10. München 1979

Gerigk, Herbert, Giuseppe Verdi. Potsdam 1932 (Laaber 1980)

Ghislanzoni, Antonio, Storia di Milano del 1836 al 1848 (Die Geschichte Mailands von 1836 bis 1848), in: In chiave di baritono. Milano 1882

Girardi, Michele, Per un inventario della musica in scena nel teatro verdiano (Zur Bestandsaufnahme der Bühnenmusik im Verdischen Theater), in: Studi verdiani 6, 1991

Godefroy, Vincent, The dramatic genius of Verdi. Studies of selected operas. 2. vols. London 1975

Graziani, Carlo, Giuseppe Verdi: Autobiografia dalle lettere (Giuseppe Verdi: Autobiographie im Brief). Verona 1941

Gregor, Joseph, Kulturgeschichte der Oper, 2. Aufl. Wien/Zürich 1950

Gregor-Dellin, Martin, Richard Wagner. München 1980

GROVE, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. by Sadie, Stanley, 20 vols. London 1980 (2nd editon, 29 vols. London 2001)

GROVE OPERA, The New Grove Dictionary of Opera, ed. by Sadie, Stanley, 4. vols. London 1992

Günther, Ursula, Verdis Don Carlos. Eine französische Grand Operà, Beilage zur CD DON CARLOS, Deutsche Grammophon. Hamburg 1985

Hamann, Brigitte, Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators. München 1996

Hanslick, Eduard, Vom Musikalisch-Schönen. Aufsätze. Musikkritiken, hrsg. von Mehner, K., Leipzig 1982, Erstausgabe: 1854

Harenberg Opernführer. Dortmund 1995

Harrison, Michael, Composers as Political Artists: Verdi, Wagner, and the Legacy of Politics in the Nineteenth Century, in: Opera Quarterly 1984, 2.1

Hegel, Georg W. F., Werke, hrsg. von Moldenhauer, E. [u.a.]. Frankfurt a.M. 1970

Henscheid, Eckhard, Verdi ist der Mozart Wagners – Ein Opernführer für Versierte und Versehrte. Stuttgart 1992

Hermand, Jost, Allegro con fuoco. Der Widerhall der Französischen Revolution in der deutschen Musik um 1800, in: Herzig [u.a.] Sie und nicht wir. Die Französische Revolution und ihre Wirkungen auf Norddeutschland und das Reich. 2 Bde. Hamburg 1989

Hinton, Stephen, Wider das bürgerliche Konzertwesen, in: Funkkolleg Musikgeschichte, Studienbegleitbrief 10, Tübingen 1987

Hobsbawm, Eric J., The Age of Revolution: Europe 1789-1848 (Europäische Revolutionen). London 1962 (Zürich 1962/München 1983)

Hoerster, Norbert, Klassische Texte d. Staatsphilosophie. München 1989

Holland, Dietmar, Die Welt ist ein Irrenhaus oder: Die Obertöne Shakespeares, in: FALSTAFF Texte, Materialien, Kommentare, hrsg. von Csampai, A./Holland, D. Reinbek b. Hamburg 1986

Holt, Edgar, Risorgimento: The Making of Italy (1850-1870). London 1970

Holz, Hans Heinz, Das kunsthistorische Konzept von Thomas Metscher, in: Topos 1, 1993, S. 151-161

Holz, Hans Heinz, Der Zerfall der Bedeutungen, in: Philosophische Theorie der bildenden Künste, Bd. III. Bielefeld 1997

Hösle, Johannes, Italienische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts in Grundzügen, 2. Aufl. Darmstadt 1990

Huch, Ricarda, Menschen und Schicksale aus dem Risorgimento. Leipzig 1921 (1954)

Istel, Edgar, Verdi und Shakespeare, in: Shakespeare-Jahrbuch 1913, Bd. 53

Kant, Immanuel, Werkausgabe, hrsg. von Weischedel, W. Frankfurt a.M. 1977

Kaufman, Thomas G., Verdi and his Major Contemporaries. A Selected Chronology of Performances with Casts. Garland 1990

Kimbell, David R., Verdi in the Age of Italian Romanticism. Cambridge 1981

Kimbell, David R., Italian opera. Cambridge 1991

Kindermann, Heinz, Artikel: Realismus, in: ders., Theatergeschichte Europas, Bd. 7. Salzburg 1965

Klemperer, Victor, Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher 1933-1941. Berlin 1995

Köhler, Joachim, Wagners Hitler. München 1997

Kohut, Adolf, Rossini. Leipzig 1892

Kuna, Milan, Hudba na hranici života: O Činnosti a utrpení hudebníků z českých zemi v nacistických koncentračních táborech a věznicích. (Musik an der Grenze des Lebens: Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern und Gefängnissen). Praha (Prag) 1990 (Frankfurt a.M. 1992)

Kunze, Stefan, Der Verfall des Helden in: OTHELLO, Texte, Materialien, Kommentare, hrsg. von Csampai, A./Holland, D. Reinbek b. Hamburg 1981

Kühner, Hans, Franz Werfel und Giuseppe Verdi, in: Bollettino dell'Istituto di studi verdiani, Anno I, N. 3, Parma 1960

Lazzarotto, Roberto, Francesco Hayez als Maler des Risorgimento, Unveröffentlichte Lizentiatsarbeit der Pilosophischen Fakultät I der Universität Zürich, 1995

Lessona, Michele, Giuseppe Verdi, Volere e potere (Wollen und Können). Firenze 1869

Levi, Primo, Verdi. Roma 1901

Lill, Rudolf, Geschichte Italiens in der Neuzeit, Darmstadt 1988

Lord Byron, Sämtliche Werke, 4. Bde., Deutsch von Neidhardt, A., Berlin o.J.

Lukács, Georg, Geschichte und Klassenbewusstsein. Berlin 1923 (10. Aufl., Darmstadt 1988)

Luzio, Alessandro/Cesari, Gaetano [a cura di (Hrsg.)], I Copialettere di Giuseppe Verdi (Die Briefabschriften Giuseppe Verdis). Milano 1913

Luzio, Alessandro, Garibaldi, Cavour, Verdi. Torino 1924

Luzio, Alessandro [a cura di (Hrsg.)], Carteggi Verdiani (Verdis Briefwechsel), 4 voll. Roma 1935/1947

Maehder, Jürgen, Verdis Auseinandersetzung mit der Grand Opéra. Don Carlos zwischen Friedrich Schiller und „grande boutique", in: Programmheft DON CARLO, Salzburger Festspiele 2001

Maggio Serra, Rosanna, [a cura di (Hrsg.)] L'Ottocento, Catalogo delle opere esposte (Das 19. Jahrhundert. Katalog der Exponate), Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea. Torino 1993

Marggraf, Wolfgang, Giuseppe Verdi. Leipzig 1982

Martin, George, Verdi. His Music, Life and Times. New York 1963

Martin, George, Verdi and the Risorgimento, in: Chusid, M., Weaver, W. [ed.], The Verdi Companion, London 1979

Marcuse, Herbert, Über den affirmativen Charakter der Kultur, in: Kultur und Gesellschaft, Bd. 1. Frankfurt a.M. 1965

Marcuse, Herbert, Triebstruktur und Gesellschaft. Frankfurt a.M. 1968

Mastellone, Salvo, Mazzini e la Giovine Italia, 1831-1834 (Mazzini und das Junge Italien, 1831-1834), 2 voll. Pisa 1960

Matheopoulos, Helena, Bravo. Berühmte Sänger über ihre Rollen, München 1988

Mazzini, Giuseppe, Opere (Werke), a cura di (hrsg. von) Luigi Salvatorelli, 3 ed. Milano 1967

Mazzini, Giuseppe, Filosofia della musica (Philosophie der Musik), 2. Aufl. Roma/Milano 1954

Mazzini, Giuseppe, Filosofia della musica (Philosophie der Musik), gekürzte dt. Übersetzung, in: Dahlhaus, C./Zimmermann, M. [Hrsg.], Musik zur Sprache gebracht. Kassel, Basel, London 1984

Mehring, Franz, Geschichte der deutschen Sozialdemokratie, 2 Bde. Berlin 1960

Metscher, Thomas, Kunst, Kultur, Humanität. Studien zur Kulturtheorie, Ideologietheorie und Ästhetik. Fischerhude 1982

Metscher, Thomas, Ontologie – Tätigkeit – Kultur, in: Dialektik, Bd. 16. Köln 1988

Metscher, Thomas, Pariser Meditationen. Zu einer Ästhetik der Befreiung. Wien 1992

Metscher, Thomas, Shakespeares Spiegel: Geschichte und literarische Idee, 2. Bde. Hamburg 1995/1998

Metscher, Thomas, Mimesis, in: Bibliothek dialektischer Grundbegriffe, hrsg. von Hüllinghorst, A., Bd. 5. Bielefeld 2001

Michotte, Edmond, An Evening at Rossini's in Beau-Séjour 1858. Chicago 1968

Mila, Massimo, Verdi e Hanslick (Verdi und Hanslick), in: Rassegna musicale, vol. 21, 1951

Mila, Massimo, Verdi. Bari 1958

Miller, Norbert, Deutsches Bildungsbürgertum und italienische Oper, in: Funkkolleg Musikgeschichte, Sbb. 8, Tübingen 1987

Mingardi, Corrado, Con Verdi nelle sua terra (Mit Verdi auf seiner Heimaterde). Cremona 1994

Minor, Robert E., A study of the father-son relationship in Giuseppe Verdi's operas, I DUE FOSCARI, I MASNADIERI and DON CARLOS. Ann Arbor 1986

Mittig, Hans-Ernst, Kunst und Propaganda im NS-System, in: Funkkolleg Moderne Kunst, Studienbegleitbrief 9. Weinheim und Basel 1990

Monaldi, Gino, Verdi e le sue opere (Verdi und seine Werke). Firenze 1887

Monaldi, Gino, Verdi: 1839-1898. Torino 1898

Monaldi, Gino, Il maestro della rivoluzione italiana (Der Meister der italienischen Revolution). Milano 1913

Monaldi, Gino, Le opere di Giuseppe Verdi al Teatro alla Scala (Die Opern von Giuseppe Verdi im Teatro alla Scala). Milano 1914

Monaldi, Gino, Verdi aneddotico (Verdi anekdotisch). L'Aquila 1926

Montanari, Mario, Die geistigen Grundlagen des Risorgimento. Köln 1963

Moßmann, Walter/Schleuning, Peter, Alte und neue politische Lieder. Reinbek b. Hamburg 1978

Mussolini, Benito, Opera omnia (Gesamtwerk), a cura di (hrsg. von) Susmel, E. u. D., 35 vol. Firenze 1951-63

Naegele, Verena, Parsifals Mission. Der Einfluß Richard Wagners auf Ludwig II. und seine Politik. Köln 1995

Neill, Edward, Niccolò Paganini: il cavaliere filarmonico (Niccolò Paganini: Eine Biographie). Genua 1990 (München 1993)

Nello Vetro, Gaspare [a cura di (Hrsg.)], Il fondo musicale della banda della guardia nazionale di Parma (Der musikalische Fundus der Musikkapelle der parmensischen Nationalgarde). Parma 1993

Neuenfels, Hans/Zehelein, Klaus, „... Das Ägyptische ist halt Sehnsucht.", in: AIDA, Texte, Materialien, Kommentare, hrsg. von Csampai, A./Holland, D. Reinbek bei Hamburg 1985

Osborne, Charles, The Complete Operas of Verdi. New York 1969 (first edition: 1927)

Osborne, Richard, Rossini. (Rossini: Leben und Werk). London 1986 (München 1988)

Osthoff, Wolfgang, Die beiden Fassungen von Verdis Macbeth, in: Archiv für Musikwissenschaft XXIX/1, 1972

Otto, Werner [Hrsg.], Giuseppe Verdi. Briefe. Kassel 1983

Pachl, Peter P., Siegfried Wagner: Genie im Schatten. München 1988

Pahlen, Kurt, Giuseppe Verdi. EIN MASKENBALL. München 1986

Pahlen, Kurt, Giuseppe Verdi. DON CARLOS. Einführung und Kommentar, 2.Aufl. Mainz 1988

Parker, Roger, 'Verdi and the Gazzetta privilegiata di Milano', Research Chronicle, pub. by Royal Music Association, 1984

Parker, Roger, "Va pensiero" and the insidious mastery of song, in: Parker, R., Leonora's last act: essays in Verdian discourse. Princeton 1997

Pauli, Hansjörg, Politische Musik, in: Funkkolleg Musik, Bd.2. Frankfurt a.M. 1981

Pauls, Birgit, Verdi und das Risorgimento. Berlin 1996

Perfetti, Nino, Giuseppe Verdi a Como: nel primo centenario della sua nascita, 1813-1913 (Giuseppe Verdi in Como: zum hundersten Geburtstag, 1813-1913) . Como 1913

Peter, Wolf-Dieter, „Ich bin ein Mann des Theaters!": Aspekte der Verdi Interpretation in: Bermbach, U., [Hrsg.], Verdi Theater. Stuttgart 1997

Petrobelli, Pierluigi, Einige Thesen zu Verdi, in: Komponisten auf Leben und Werk befragt, hrsg. von Goldschmidt, H. [u.a.] Leipzig 1985

Petrobelli, Pierluigi [a cura di (hrsg. von)], Carettegio Verdi-Ricordi 1880-1881 (Briefwechsel Verdi-Ricordi 1880-1881). Parma 1988

Petrobelli, Pierluigi, Music in the Theater: Essays on Verdi and other Composers. Princeton 1994

Petrobelli, Pierluigi, From Rossini's Mosé to Verdi's Nabucco, in: Petrobelli, Music in the Theater: Essays on Verdi and other Composers. Princeton 1994

Petrobelli, Pierluigi, [a cura di (Hrsg.)], "Sorgete! Ombre serene!": L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano (Der visuelle Aspekt der Verdi Aufführung). Katalog zur Ausstellung. Parma 1994

Phillips-Matz, Mary Jane, Verdi: A Biography. Oxford 1994

Pieri, Marzio, Verdi. L'immaginario dell'Ottocento (Der Imaginäre des 19. Jahrhunderts). Mailand 1981

Porter, Andrew/Rosen, David [ed.], Verdi's Macbeth. A Sourcebook. Cambridge 1984

Porter, Andrew, Giuseppe Verdi, in: Gossett, P. u.a., Meister der italienischen Oper. Stuttgart 1993

Pougin, Arthur, Vita aneddotica di Verdi (Verdi: An anecdotic history of his life and works). Mailand 1881 (London 1887)

Powers, Harold S., La solita forma and the uses of convention, in: Nouve prospettive nella ricerca verdiani. Parma 1983

Prieberg, Fred K., Musik im NS-Staat. Frankfurt a.M. 1982

Procacci, Giuliano, Storia degli Italiani (Geschichte Italiens und der Italiener). Bari 1970 (München 1983)

Puttkamer, Annemarie von, Franz Werfel: Wort und Antwort. Würzburg 1952

Renner, Hans, Opern- und Operettenführer der Büchergilde. Frankfurt a.M. [u.a.] 1966

Rognoni, Luigi, Gioacchino Rossini. Torino 1968

Rosen, David, How Verdi's Operas begin: An Introduction to the "Introduzioni" , in: Verdi Newsletter, vol. 16, 1988

Rosen, David, Verdi: Requiem. Cambridge 1995

Rosselli, John, The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi. Cambridge 1984

Rosselli, John, Music and Musicians in 19th-Century Italy. London 1991

Righini, Pietro, La banda municipale. Cosa è stata e cosa può essere (Die städtische Kapelle. Was sie war und was sie sein könnte), in: Nuova Rivista Musicale Italiana, XII, 1978, n.2

Ritorni, Carlo, Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica (Eine Unterweisung zur Komposition einer jeglichen musikalischen Dichtung und eines jeglichen musikalischen Werkes). Milano 1841

Ruf, Wolfgang, Instrumentalmusik als Klangrede, in: Funkkolleg Musikgeschichte, Studienbegleitbrief 6, Tübingen 1987

Ruppel, Karl Heinrich, Verdi und Shakespeare, in: Shakespeare-Jahrbuch 1956, Bd. 92

Sachs, Harvey, Toscanini. New York 1978

Scherliess, Volker, Rossini, 2. Aufl. Reinbek b. Hamburg 1993

Schiller, Friedrich, Werke in Einzelausgaben, hrsg. von Wiese, B. v., 5 Bde. Frankfurt a.M. 1961

Schiller, Friedrich, Über die ästhetische Erziehung des Menschen. 1795 (Leipzig 1875/Stuttgart 1965)

Schläder, Jürgen, Zynismus und Pflichterfüllung. Das fatale Gesellschaftsbild in Verdis „La Traviata", Originalbeitrag zum Programmbuch LA TRAVIATA der Bayerischen Staatsoper, Spielzeit 1933/94

Schleuning, Peter, Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich. 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg 1989

Schleuning, Peter, Die Berliner Hofopern Coriolano und Montezuma, in: Traditionen – Neuansätze, Gedenkschrift für Anna Amalie Abert, hrsg. von Hortschansky, K., Tutzing 1997

Schnebel, Dieter, Die schwierige Wahrheit des Lebens: zu Verdis musikalischem Realismus, in: Metzger/Riehn [Hrsg.], Musik Konzepte 10. München 1979

Schneider, Herbert, Verdis Parlante und seine französischen Vorbilder, in: Traditionen – Neuansätze, Gedenkschrift für Anna Amalie Abert, hrsg. von Hortschansky, K., Tutzing 1997, S. 519-540

Schreiber, Ulrich, Die Kunst der Oper, 3 Bde. Frankfurt a.M. 1988-2000

Schreiber, Ulrich, Verdis schillerndes Opernphantom, in: Bermbach, Udo [Hrsg.], Verdi-Theater. Stuttgart 1997

Schubert, Giselher, Bekehrung, Verrat, Entwicklung? Strawinskys Wendung zur Zwölftonmusik, in: Funkkolleg Musikgeschichte, Studienbegleitbrief 12. Tübingen 1987

Schweikert, Uwe/Gerhard, Anselm [Hrsg.], Verdi-Handbuch. Kassel 2001

Schweitzer, Albert, Johann Sebastian Bach. Wiesbaden 1960 (Leipzig 1908)

Seeger, Horst, Das große Lexikon der Oper. Berlin 1978

Seidlmayer, Michael, Geschichte des italienischen Volk und Staates, in: Die Große Weltgeschichte Bd. 9. Leipzig 1940

Sismondi, Jean-Charles-Léonard Simonde de, Storia delle Repubbliche italiane dei secoli di mezzo (Geschichte der italienischen Freistaaten). Torino 1996, prima ed.: Milano 1817-1819 (Zürich 1807)

Spohr, Louis, Selbstbiographie, hrsg. von Schmitz, E. Kassel [u.a.] 1954, Erstausgabe: 1860

Stendhal, Rom, Neapel und Florenz (Rome, Naples et Florence), hrsg. von B. Frank. Frankfurt a.M., Berlin, Wien 1980 (frz. Original 1826)

Strube, Adolf [Hrsg.], Kein schöner Land. Leipzig 1940

Strawinsky, Igor, Poétique musicale (Musikalische Poetik). Dijon 1945 (Mainz 1949)

Stuppner, Hubert, La Traviata oder: die sinnliche Aufdringlichkeit von Musik, in: Metzger/Riehn [Hrsg.], Musik Konzepte 10. München 1979

Taine, Hippolyte A., History of English Literature, Introduction. London 1871

Taubman, Howard, The Maestro: The Life of Arturo Toscanini (Toscanini: Das Leben des Maestro). New York 1951 (Bern 1951)

Tedeschi, Rubens, "Addio, fiorito asil": Il melodramma italiano da Rossini al verismo (Das italienische Melodramma von Rossini bis zum Verismo). Pordenone 1992

Toye, Francis, Verdi: His Life and Works. London 1931

Uhde, Jürgen, Beethovens Klaviermusik II, 5. Auflage. Stuttgart 1996

Vanbianchi, Carlo, Nel 1° centenario di Giuseppe Verdi 1813-1913: saggio di bibliographia verdiana (Zur Hunderjahrfeier Giuseppe Verdis: Eine Abhandlung der Verdi Bibliographie). Milano 1913

Viozzi, Giulio, Note sul grande Inquisitore (Bemerkungen zum Großinquisitor), in: Atti del II. Congresso Internazionale di Studi Verdiani. Parma 1971

Wagner, Monika, Wirklichkeitserfahrung und Bilderfindung. Turner, Constable, Delacroix, Courbet, in: Funkkolleg Moderne Kunst, Studienbegleitbrief 2. Weinheim 1989

Wagner, Richard., Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Bänden, hrsg. von Golther, W. Berlin [u.a.] o.J.

Walker, Frank, The Man Verdi (L' uomo Verdi). London 1962 (Mailand 1964)

Walter, Michael, „Die Oper ist ein Irrenhaus", Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert. Stuttgart 1997

Weaver, William [ed.], Verdi. A Documentary Study (Eine Dokumentation). London 1977 (Berlin 1980)

Weiss, Peter, Ästhetik des Widerstands, 3 Bde. Frankfurt a.M. 1978-81

Werfel, Franz, Gesammelte Werke in Einzelbänden, hrsg. von Beck, K. Frankfurt a.M. 1991

Werfel, Franz, Verdi: Briefe. Wien 1926

Werfel, Franz, Verdi: Roman der Oper. Berlin 1924 (Frankfurt a.M. 1991)

Werfel, Franz, Zwischen oben und unten: Prosa, Tagebücher, Aphorismen, Literarische Nachträge. Stockholm 1946 (München 1975)

Werner, Friedrich L. Z., Attila, König der Hunnen, eine romantische Tragödie in fünf Akten. Berlin 1808

Wildl, Robert, Frauen um Verdi. Mühlacker 1997

Wilpert, Gero von [Hrsg.], Lexikon der Weltliteratur, 3. Aufl., 4 Bde. Paperback München 1997 (Stuttgart 1988)

Woolf, Stuart Joseph, The Italian Risorgimento. London 1969

Wulf, Joseph, Musik im Dritten Reich: Eine Dokumentation. Frankfurt u.a. 1983

Ziegler, Konrat/Sontheimer, Walther [Hrsg.], Der Kleine Pauly, Lexikon der Antike, 5. Bde., München 1979

Nachweis der Notenbeispiele

GIUSEPPE VERDI / ATTILA / Lyrisches Drama in einem Prolog und drei Akten / Libretto von Temistocle Solera / Klavierauszug von Luigi Truzzi / [Mailand] RICORDI / Nachdruck 1987 / Plattennummer 53700

GIUSEPPE VERDI / DON CARLO / Oper in fünf Akten / Libretto von G. Méry und C. Du Locle / Klavierauszug der italienischen Fassung / ohne Balletteinlagen / [Mailand] RICORDI / Plattennummer 51104

GIUSEPPE VERDI / MACBETH / Oper in vier Akten / Libretto von Francesco Maria Piave / vom Komponisten für das Pariser Théâtre Lyrique überarbeitet / Klavierauszug / revidiert von Mario Parenti (1960) / [Mailand] RICORDI / Plattennummer 42311

GIUSEPPE VERDI / NABUCCO / Oper in vier Akten / Libretto von Temistocle Solera / Klavierauszug / revidiert von Mario Parenti (1960) / [Mailand] RICORDI / Plattennummer 42312

GIUSEPPE VERDI / LA TRAVIATA / Oper in drei Akten / Libretto von Francesco Maria Piave / Klavierauszug / revidiert von Mario Parenti (1964) / [Mailand] RICORDI / Nachdruck 1996 / Plattennummer 130194

Der Abdruck der Notenbeispiele in diesem Buch erfolgte mit freundlicher Genehmigung der Firma RICORDI (München).

Nachweis der Abbildungen

Abbildungen 1, 2, 3, 4, 5 und 6 aus: Petrobelli, Pierluigi, [a cura di (Hrsg.)], "Sorgete! Ombre serene!": L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano (Der visuelle Aspekt der Verdi Aufführung). Katalog zur Ausstellung. Parma 1994

Abbildungen 7, 8, 9, und 10 aus: Castellaneta, Carlo [a cura di (Hrsg.)], L'Opera completa di Hayez, Apparati critici e filologici di Sergio Coradeschi (Hayez' Gesamtwerk, mit einem kritischen und philologischen Apparat von Sergio Coradeschi). Milano 1971

Abbildung 11 aus: Budden, Julian, Verdi (Verdi: Leben und Werk). London and Melbourne 1985 (Stuttgart 1987)

Bremer Beiträge zur Literatur- und Ideengeschichte

Herausgegeben von Thomas Metscher und Wolfgang Beutin.
Mitbegründet von Dieter Herms

Band 1 Horst Rößler: Literatur und Arbeiterbewegung. Studien zur Literaturkritik und frühen Prosa des Chartismus. 1985.

Band 2 Priscilla Metscher: Republicanism and Socialism in Ireland. A Study in the Relationship of Politics and Ideology from the United Irishmen to James Connolly. 1986.

Band 3 Hagal Mengel: Sam Thompson and Modern Drama in Ulster. 1986.

Band 4 Gudrun Kauhl: Joseph Conrad: *The Secret Agent.* Text und zeitgeschichtlicher Kontext. 1986.

Band 5 Ingrid Kerkhoff: Poetiken und lyrischer Diskurs im Kontext gesellschaftlicher Dynamik. USA: »*The Sixties*«. 1989.

Band 6 Jennifer Farrell: "Keats - The Progress of the Odes. Unity and Utopia." 1989.

Band 7 Eckhardt Rüdebusch: Irland im Zeitalter der Revolution, Politik und Publizistik der United Irishmen 1791 - 98. 1989.

Band 8 Rudolf Fritsch: Absurd oder grotesk. Über literarische Darstellung von Entfremdung bei Beckett und Heller. 1990.

Band 9 Dieter Herms (ed.): Upton Sinclair. Literature and Social Reform. 1990.

Band 10 Karin Brenner: Theorie der Literaturgeschichte und Ästhetik bei Georg Lukács. 1990.

Band 11 Thomas Sorge: Gespielte Geschichte. Die ausgestellte Fiktion in Morus' Utopia und in Shakespeares englischen Historienspielen. 1992.

Band 12 Wolfgang Beutin / Klaus Lüders (Hrsg.): Freiheit durch Aufklärung: Johann Heinrich Voß (1751-1826). Materialien einer Tagung der Stiftung Mecklenburg (Ratzeburg) und des Verbandes Deutscher Schriftsteller (Landesbezirk Nord) in Lauenburg/Elbe am 23.-25. April 1993. 1995.

Band 13 Wolfgang Beutin / Thomas Bütow (Hrsg.): Gottfried August Bürger (1747-1794). Beiträge der Tagung zu seinem 200. Todestag vom 7. bis 9. Juni 1994 in Bad Segeberg. 1994.

Band 14 Günter Hartung: Außenseiter der Aufklärung. Internationales Kolloquium Halle a. d. Saale 26.-28. Juni 1992. 1995.

Band 15 Raimund Kemper: *Il était un petit navire ...* Zur Archäologie der *Narrenschiff*-Phantasien Michel Foucaults. 1996.

Band 16 Armin Bernhard: Der Bildungsprozeß in einer Epoche der Ambivalenz. Studien zur Bildungsgeschichte in der *Ästhetik des Widerstands.* 1996.

Band 17 Alfred Raucheisen: Orient und Abendland. Ethisch-moralische Aspekte in Wolframs Epen *Parzival* und *Willehalm.* 1997.

Band 18 Susanne Dähn: Rede als Text. Rhetorik und Stilistik in Luthers Sakramentssermonen von 1519. 1997.

Band 19 Wolfgang Beutin: ANIMA. Untersuchungen zur Frauenmystik des Mittelalters. Teil 1: Probleme der Mystikforschung – Mystikforschung als Problem. 1997.

Band 20 Wolfgang Beutin / Wilfried Hoppe (Hrsg.): Franz Mehring (1846-1919). Beiträge der Tagung vom 8. bis 9. November 1996 in Hamburg anläßlich seines 150. Geburtstags. 1997.

Band 21 Wolfgang Beutin / Thomas Bütow (Hrsg.): Europäische Mystik vom Hochmittelalter zum Barock. Eine Schlüsselepoche in der europäischen Mentalitäts-, Spiritualitäts- und Individuationsentwicklung. Beiträge der Tagungen 1996 und 1997 der Evangelischen Akademie Nordelbien in Bad Segeberg. 1998.

Band 22 Cecile Sandten: Broken Mirrors. Interkulturalität am Beispiel der indischen Lyrikerin Sujata Bhatt. 1998.

Band 23 Wolfgang Beutin: ANIMA. Untersuchungen zur Frauenmystik des Mittelalters. Teil 2: Ideengeschichte, Theologie und Ästhetik. 1998.

Band 24 Horst Höhne: Percy Bysshe Shelley, Leben und Werk. 1998.

Band 25 Sabine Bröck: White Amnesia – Black Memory? American Women's Writing and History. 1999.

Band 26 Dominik Pietrzik: Die Brandan-Legende. Ausgewählte Motive in der frühneuhochdeutschen sogenannten "Reise"-Version. 1999.

Band 27 Wolfgang Beutin / Wilfried Hoppe / Franklin Kopitzsch (Hrsg.): Die deutsche Revolution von 1848/49 und Norddeutschland. Beiträge der Tagung vom 15. bis 17. Mai 1998 in Hamburg. 1999.

Band 28 Wolfgang Beutin: *Die Revolution tritt in die Literatur.* Beiträge zur Literatur- und Ideengeschichte von Thomas Müntzer bis Primo Levi. 1999.

Band 29 Wolfgang Beutin: ANIMA. Untersuchungen zur Frauenmystik des Mittelalters. Teil 3: Tiefenpsychologie – Mystikerinnen. 1999.

Band 30 Ulf Schulenberg: Zwischen Realismus und Avantgarde. Drei Paradigmen für die Aporien des Entweder-Oder. William Faulkners *The Sound and the Fury.* Cormac McCarthys *Suttree.* Toni Morrisons *Beloved.* 2000.

Band 31 Wolfgang Beutin / Thomas Bütow (Hrsg.): *Gottes ist der Orient! Gottes ist der Occident!* Goethe und die Religionen der Welt. Beiträge der Tagung vom 28. bis 30. Mai 1999 der Evangelischen Akademie Nordelbien, Bad Segeberg. 2000.

Band 32 Sebastian Berg: Antirassismus in der britischen Labour Party. Konzepte und Kontroversen in den achtziger Jahren. 2000.

Band 33 Janny Dittrich: Willibald Alexis in Arnstadt. Geschichts- und literaturwissenschaftliche Untersuchungen über ein Dichterleben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. 2001.

Band 34 Wolfgang Beutin / Holger Malterer / Friedrich Mülder (Hrsg.): "Eine Gesellschaft der Freiheit, der Gleichheit, der Brüderlichkeit". Beiträge zur Tagung zum 100. Todestag Wilhelm Liebknechts am 21. und 22. Oktober 2000 in Kiel. 2001.

Band 35 Heewon Lee: Kunst, Wissen und Befreiung. Zu Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands.* 2001

Band 36 Georg Mondwurf: Giuseppe Verdi und die Ästhetik der Befreiung. 2002.

Band 37 Elke Weiß: John Irving und die Kunst des Fabulierens. 2002.

Peter Lang · Europäischer Verlag der Wissenschaften

Günter Meinhold

Zauberflöte und *Zauberflöten*-Rezeption

Studien zu Emanuel Schikaneders Libretto *Die Zauberflöte* und seiner literarischen Rezeption

Frankfurt/M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, 2001. 313 S.
Hamburger Beiträge zur Germanistik. Bd. 34
Verantwortlicher Herausgeber: Hans-Harald Müller
ISBN 3-631-37482-8 · br. DM 89.– / € 45.50*

Emanuel Schikaneders Libretto *Die Zauberflöte* gilt bis heute als eher inferiores Werk, das sein Überleben allein der Musik Mozarts verdankt. Diesem Urteil begegnet diese Untersuchung in ihrem ersten Schwerpunkt mit einer dramentheoretischen Analyse und Interpretation, die zeigen, daß der Text der *Zauberflöte* ebenso inkommensurabel ist wie Mozarts Komposition.
Seit ihrem sensationellen Erfolg 1791 hat die *Zauberflöte* eine breite Wirkung entfaltet. Dies zeigt sich nicht zuletzt in der facettenreichen literarischen Rezeption. Ihr ist der zweite Schwerpunkt dieser Arbeit gewidmet. Zunächst wird in einem summarischen Kapitel ein Panorama der literarischen Rezeption von der Uraufführung bis zur Gegenwart entfaltet; anschließend werden Fortsetzungen und Bearbeitungen des *Zauberflöten*-Librettos untersucht – von Schikaneders *Labyrinth* bis zu Paul Adlers expressionistischem Roman *Die Zauberflöte*.

Aus dem Inhalt: Das Libretto: Zur Problematik einer literarischen Form · Zur Entstehungsgeschichte der *Zauberflöte* (Bruchtheorie, Verfasserfrage, Quellen und Einflüsse) · Analyse und Interpretation des Librettos · Die literarische Rezeption seit 1791: ein Überblick · Libretto-Fortsetzungen der *Zauberflöte*, Vulpius' Bearbeitung und Paul Adlers expressionistischer Roman *Die Zauberflöte*

Frankfurt/M · Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Wien
Auslieferung: Verlag Peter Lang AG
Jupiterstr. 15, CH-3000 Bern 15
Telefax (004131) 9402131

*Inklusive der in Deutschland gültigen Mehrwertsteuer
Preisänderungen vorbehalten

Homepage http://www.peterlang.de

Dieses Buch unternimmt den Versuch einer Neudeutung von Giuseppe Verdis Musiktheater im Kontext eines bestimmten ästhetiktheoretischen Ansatzes, in dessen Mitte das Konzept der „Ästhetik der Befreiung" steht. In einem Geflecht politik-, sozial- und aufführungsgeschichtlicher wie auch biographischer Überlegungen wird versucht, gesellschaftsgeschichtliche Prozesse an die ästhetische Formengeschichte anzubinden bzw. in den ästhetischen Formen direkt aufzusuchen. Dieser Ansatz öffnet nicht nur einen bislang unerschlossenen Zugang zum Œuvre Verdis, sondern wirft zugleich ein neues Licht auf eine Reihe bisher ungelöster Probleme – insbesondere hinsichtlich Verdis Stellung innerhalb der gesellschaftlichen, speziell der politischen Umbruchprozesse seines Zeitalters.

Mondwurf, Georg
Giuseppe Verdi und die Ästhetik der Befreiung
mus 686.6-3
00036897

Georg Mondwurf studierte Geschichte und Musik an der Universität Bremen. Er arbeitet seit 1994 als Lehrer an einem Bremerhavener Schulzentrum. Promotion 2001 an der Universität Bremen. Veröffentlichungen zu musikhistorischen und geschichtsdidaktischen Themen.